ROMANISTISCHE ARBEITEN

HERAUSGEGEBEN

VON

DR. CARL VORETZSCH

O. PROFESSOR DER ROMANISCHEN PHILOLOGIE AN DER UNIVERSITÄT HALLE-WITTENBERG

V

HEINRICH STIEFEL

DIE ITALIENISCHE TENZONE DES XIII. JAHRHUNDERTS UND IHR VERHÄLTNIS ZUR PROVENZALISCHEN TENZONE

HALLE A. S.

VERLAG VON MAX NIEMEYER

1914

DIE
ITALIENISCHE TENZONE
DES XIII. JAHRHUNDERTS
UND
IHR VERHÄLTNIS
ZUR PROVENZALISCHEN TENZONE

VON

HEINRICH STIEFEL

188673

3 3 24

HALLE A. S.
VERLAG VON MAX NIEMEYER
1914

PQ
4094
S85

Germany

Inhaltsverzeichnis.

Seite

Vorwort VII

Verzeichnis der verkürzt zitierten Büchertitel XI

Einleitung 1
A. Vorbemerkungen zum provenzalischen Streitgedicht 1
B. Zur Geschichte der provenzalischen und italienischen Tenzone 9

Kapitel I. Die Tenzone der sizilianischen Dichterschule 20
1. Die fingierte Tenzone 20
2. Die wirkliche Tenzone 31

Kapitel II. Die Tenzone in Toskana 39
1. Die wirkliche Tenzone 39
a) Wirkliche Tenzonen, in denen es sich um persönliche Streitigkeiten handelt 39
b) Wirkliche Tenzonen moralisierenden und religiös-philosophischen Inhalts 49
c) Wirkliche Tenzonen, in denen Liebe Gegenstand des Streites ist 54
2. Die fingierte Tenzone 62
3. Das Partimen oder Joc-partit in Toskana 78
a) Das echte Partimen 80
b) Fortentwicklungen des Partimens 94

Kapitel III. Die Tenzone der Übergangsperiode (1260—1270) . . . 103

Kapitel IV. Die Tenzone des dolce stil nuovo 122
1. Die wirkliche Tenzone 122
2. Die fingierte Tenzone und das Joc-partit 134

Kapitel V. Zur Form und Metrik der italienischen Tenzone . . . 137

Kapitel VI. Art der Abfassung 143

Schluß 148

Vorwort.

Die hauptaufgabe dieser untersuchung ist, die altitalienische tenzone, die des 13. jahrhunderts, zu charakterisieren und den gang ihrer entwicklung festzustellen. Ich war bestrebt, möglichst alles material heranzuziehen und zu verwerten. Um jedoch bei der fülle des materials eine klare, anschauliche vorstellung von der altitalienischen tenzone zu ermöglichen, hielt ich es für angebracht, die gedichte, soweit sie besonders typisch waren, eingehend zu besprechen und auch, zum teil in übersetzung, zum teil im urtexte, zu zitieren. Diejenigen italienisch angeführten texte, die nicht kritisch herausgegeben waren, habe ich mit den diplomatischen abdrücken der handschriften verglichen. Doch habe ich an den unkritisch herausgegebenen gedichten wenig geändert, wenn sie keine schwierigkeiten für das verständnis zeigten.

Neben der charakterisierung der altitalienischen tenzone lag es mir daran, ihr verhältnis zur provenzalischen literatur zu bestimmen. Diese aufgabe drängte sich mir von vornherein auf. Lag doch die annahme nahe, daß die italienische tenzone durch ihre provenzalischen vorbilder nicht nur überhaupt ins leben gerufen, sondern auch im laufe ihrer entwicklung andauernder beeinflussung durch die provenzalische literatur ausgesetzt gewesen sei.

Für das studium der provenzalischen tenzone standen mir folgende arbeiten zur verfügung:

1. K. Knobloch, Die Streitgedichte im Provenzalischen und Altfranzösischen, Diss. Breslau 1886.

2. Selbach, Das Streitgedicht in der altprovenzalischen Lyrik. Marburg 1886 (Stengels AA 57).

3. R. Zenker. Die provenzalische Tenzone. Leipzig 1888 (auch Erlanger Diss.).

4. A. Jeanroy, La tençon provençale, Annales du Midi, 2, 281 ff., 441 ff.

Die beiden erstgenannten arbeiten wurden im Literaturblatt für germ. und rom. Philologie 1887, sp. 76, und im Literarischen Zentralblatt, 1887, sp. 1234, rezensiert. Zenkers arbeit wurde von M. Salverda de Grave in der Romania XVII s. 609 beurteilt. 1890 erschien die schon genannte arbeit Jeanroys über die provenzalische tenzone. Der verfasser unterzieht in der einleitung zu seinen ausführungen die drei bis dahin erschienenen arbeiten einer ziemlich eingehenden kritik. Richtig wird von ihm bemerkt, daß die drei deutschen verfasser die tenzone von drei verschiedenen gesichtspunkten aus unter die lupe genommen hätten, daß jeder seiner arbeit seinen persönlichen stempel aufgedrückt habe. Knoblochs arbeit ist seiner ansicht nach die best verfaßte und best lesbare der drei arbeiten. Selbachs arbeit stellt der verfasser weniger hoch. Der aufgabe, die er sich gesetzt habe, das gesamtmaterial, nach gewissen gesichtspunkten geordnet, zusammenzustellen, das verhältnis des provenzalischen streitgedichts zu verwandten dichtungen anderer literaturen aufzuhellen usw., habe er sich mit recht wenig erfolg entledigt. Seine materialsammlung sei nicht vollständig; infolge einer eigenartigen disposition habe er öfters dasselbe besprochen; der verfasser habe lediglich tatsachen konstatiert und verzeichnet und sich persönlich ganz passiv dabei verhalten. Alles in allem habe der verfasser eine verdienstvolle arbeit geliefert, er habe aber nur den baugrund vorbereitet und anderen die sorge überlassen, den bau zu errichten. Ich führe dies an, um dazu zu bemerken, daß Selbach allerdings bei seiner stoffaufzählung etwas zu weit gegangen ist, was z. b. besonders unangenehm auffällt, wo er die strophenzahlen und verstypen der verschiedenen tenzonen gewissenhaft angeführt hat. Weiter ist seine darstellung infolge der aufgabe, möglichst allen stoff zu bringen, zumeist recht trocken. Trotzdem ist seine arbeit ohne zweifel von wissenschaftlichem werte. In übersichtlicher anordnung gibt Selbach das ganze

material, das ihm zu seiner zeit in Marburg bei der hand war. Will man tiefer in das studium der tenzone eindringen oder ist man gezwungen, sich über einzelne gedichte näher zu orientieren, was bei vergleichen mit ähnlichen gedichten anderer völker doch notwendig ist, so wird einem Selbachs arbeit unzweifelhaft unschätzbare dienste leisten. Leider ist sie heute etwas veraltet, da sehr vieles bei ihm angeführte material jetzt kritisch neu herausgegeben ist. Eine neuauflage ist daher wünschenswert. — Von Knoblochs arbeit kann ich hingegen nicht so günstig urteilen. Er hat in großen zügen mit leichter feder das gebiet näher gekennzeichnet. Wohl eignet sich seine arbeit zur allgemeinen orientierung. Doch hat man es mehr mit einer skizzenhaften als mit einer mit wissenschaftlicher gründlichkeit bearbeiteten darstellung zu tun. — Zenkers arbeit ist rein literarhistorisch. Fragen nach dem wesen der tenzone, ihrem verhältnis zu den Leys d'Amors, ihrem alter usw. stehen im vordergrunde. Jeanroys arbeit ist an die adresse Zenkers gerichtet, da Jeanroy diesem in wesentlichen punkten entgegentritt. — Außer der darstellung der altfranzösischen tenzone bei Knobloch besitzen wir seit dem jahre 1905 eine arbeit von F. Fiset, welcher in den Romanischen Forschungen 19, 405 ff. eine art der altfranzösischen tenzone, das joc-partit, eingehend dargestellt hat.

Als ganzes ist die altitalienische tenzone bis jetzt noch nicht untersucht worden. Öfters ist natürlich auf einzelne streitgedichte in darstellungen der italienischen literatur und in kleineren abhandlungen hingewiesen worden. A. Gaspary hat dazu in seiner sizilianischen Dichterschule, Berlin 1878, seite 96 ff., einen gesamtüberblick über die tenzonen der sizilianischen dichterschule gegeben. Dann haben wir eine kurze zusammenhängende darstellung der Florentiner poetischen korrespondenzen bei Pietro Ercole, G. Cavalcanti e le sue rime, Livorno 1885, s. 56 ff. Eine darstellung der altitalienischen tenzone in ihrer gesamtheit bietet von vornherein mancherlei interessantes. Knobloch hatte nachgewiesen, welche schicksale das provenzalische streitgedicht in Nordfrankreich erlebt hat. Es hatte sich gezeigt, daß die Nordfranzosen nur für eine gattung der streitgedichte ihrer südlichen volksgenossen verständnis gehabt hatten, nämlich für das joc-partit. Das

eigenartige schicksal der tenzone in Nordfrankreich hatte Selbach mit der nationalen eigenart der Franzosen in verbindung gebracht. Mir schien es interessant zu untersuchen, welche besondere entwicklung die tenzone in Italien genommen hat.

Bevor ich schließe, möchte ich nicht unterlassen, meinem verehrten lehrer, herrn professor dr. Voretzsch, von dem ich die anregung für diese arbeit empfing und welcher mir bei der ausarbeitung manchen ratschlag erteilte, meinen ergebensten dank auszusprechen. Zu herzlichem danke bin ich außerdem herrn professor dr. Berthold Wiese verpflichtet, welcher mir bei der beschaffung des materials mit seiner hilfe zur seite stand und mir in überaus liebenswürdiger weise aus seiner bibliothek manches buch, das von auswärts hätte bezogen werden müssen, zur verfügung stellte.

Hohn (Schleswig), im August 1913.

Der Verfasser.

Verzeichnis der verkürzt zitierten Büchertitel.

Appel, Chrest. C. Appel, Provenzalische Chrestomathie. 3. Aufl., Leipzig 1907.

Archiv. Herrigs Archiv für das Studium der neueren Sprachen.

Bartoli, I pr. d. s. d. l. it. Bartoli, I primi due secoli della letteratura italiana. Milano 1884.

— st. d. l. it. Bartoli, Storia della letteratura italiana. Firenze 1879.

Bartsch, Chrest. Bartsch, Chrestomathie de l'ancien français. 9. Aufl. 1908.

— P. Vidal. Bartsch, Peire Vidals Lieder, Berlin 1857.

Bertacchi. Le rime di Dante da Majano. Ristampate ed illustrate da Giovanni Bertacchi, Bergamo 1896.

Bertoni, I tr. m. di Gen. Giulio Bertoni, I trovatori minori di Genova. (Gesellschaft für romanische Literatur, Bd. 3.)

— St. d. l. it. Bertoni, Storia della letteratura italiana. Il duecento. Erschienen als ein teil der Storia letteraria d' Italia, scritta da una Società di Professori. Casa editrice Dottor Francesco Vallardi. Milano.

Borgognoni. A. Borgognoni, Dante da Majano. Ravenna 1882.

Canz. Palat. 418. Canzoniere Palatino 418. Propugnatore XIV, I, 230 ff., hgg. von Bartoli und Casini.

— Chig. Canzoniere Chigiano. Propugnat. X—XIII.

Carabba, G. Cavalc. Guido Cavalcanti, Rime. Lanciano, R. Carabba, Editore, 1910.

Carducci, Cant. e Ball. Giosuè Carducci, Cantilene e Ballate, Strambotti e Madrigale nei Secoli XIII e XIV, Pisa 1871.

Casini, Poeti bolognesi. Casini, Le rime dei poeti bolognesi del secolo XIII (Scelta di curiosità). Bologna 1881.

— G. G. Casini, Geschichte der italienischen Literatur. (Gröbers Grundriß.)

Cod. Laur. Red. 9. Codex Laurenziano Rediano 9, hgg. von Casini, Bologna 1900.

Cod. Vat. Barberino Lat. 3953. Codex Vaticano Barberino Latino 3953. (Von Gino Lega in der Collezione di opere inedite e rare veröffentlicht.)

Cod. Vat. 3793. Società filologica romana. Il libro di varie romanze volgare. Codex Vaticano 3739, a cura di Francesco Egidi.

D'Anc. e Comp. D'Ancona e Comparetti, Le Antiche Rime Volgari secondo la lezione del cod. vat. 3793. Bologna 1878.

Diez, L. u. W. Diez, Leben und Werke der Troubadours, Zwickau 1801. 2. Aufl., Leipzig 1882.

— P. Diez, Poesie der Troubadours, Zwickau 1826. 2. Aufl., Leipzig 1883.

Ercole, G. Cavalc. Pietro Ercole, G. Cavalcanti e le sue rime, Livorno 1885.

Federici, R. di Filippo. Vincenzo Federici, Le rime di Rustico di Filippo, Bergamo 1899.

Fiset. F. Fiset, Das altfranzösische Jeu-partit, R. F. 19 (1905) 405 ff.

Gaspary, Dichterschule. Gaspary, Die sizilianische Dichterschule des 13. Jahrhunderts. Berlin 1878.

— Literaturgesch. Gaspary, Geschichte der italienischen Literatur. Berlin 1885—1888, 2 Bände.

Gsli. Giornale storico della letteratura italiana.

Jeanroy. Jeanroy, Annales du Midi 2, 281 ff., 441 ff.

Knobloch. Knobloch, Die Streitgedichte im Provenzalischen und Altfranzösischen. Diss. Breslau 1886.

M. G. Mahn, Gedichte der Troubadours. Berlin 1856—1873, 4 Bde.

M. W. Mahn, Werke der Troubadours. Berlin 1846—1853, 4 Bde.

Massèra, Cecco Angiolieri. I sonetti di Cecco Angiolieri, editi criticamente ed illustrati per cura di Aldo Franc. Massèra. Bologna 1906.

Monaci, Crest. Monaci, Crestomazia italiana dei primi secoli. Città di Castello 1889.

Nannucci, Man. d. l. it. Nannucci, Manuale della letteratura italiana. Firenze 1856.

Parducci, Rimatori lucch. Amos Parducci, I rimatori lucchesi del sec. XIII, Bergamo 1905.

Pelaez. Mario Pelaez, Rime antiche italiane, secondo la lezione del codice Vaticano 3214 e del codice Casanatense d. v. 5. Bologna 1895.

Pellegrini, Le rime di Fr. G. Pellegrini, Le rime di Fra Guittone. Vol. I. Bologna 1901.

Pellizzari. Pellizzari, La Vita e le Opere di Guittone d'Arezzo. Pisa 1906.

R. Raynouard, Choix des poésies originales des troubadours. Paris 1816—1821, 6 Bände.

Rivalta, Cavalcanti. Ercole Rivalta, Le rime di Guido Cavalcanti. Bologna 1902.

Selbach. Selbach, Das Streitgedicht in der altprovenzalischen Lyrik. Stengels AA 57.

Trucchi. Trucchi, Poesie Italiane Inedite, Prato 1846.

Val. Poeti del Primo Secolo della Lingua Italiana (publ. von Valeriani und Lampredi). Firenze 1816.

Zacc. Zaccagnini, I rimatori pistoiesi del sec. XIII—XIV, Pistoja 1907.

Zenker. R. Zenker, Die provenzalische Tenzone. Leipzig 1888. (Auch Erlanger Dissertation.)

Zingarelli, Dante. Nicola Zingarelli, Dante, in der Storia letteraria d' Italia, scritta da una Società di professori.

Andere öfters benutzte Bücher:

D'Ancona e Bacci, Manuale della letteratura italiana. Vol. I, Firenze 1911.

G. A. Cesareo, La poesia siciliana sotto gli Svevi, Catania 1894.

Stimming, Provenzalische Literatur in G. G. II, 2 Abt., s. 1—69.

O. Schultz, ZrP VII, 177 ff. Die Lebensverhältnisse der italienischen Troubadours.

K. Voßler, Die philosophischen Grundlagen zum süßen neuen Stil, Heidelberg 1904.

Anmerkung. Die meisten sonettkorrespondenzen finden sich zusammengestellt bei Hugues Vaganay, Sei secoli di corrispondenza poetica. Sonetti di proposta e risposta, R. F. XV, 150—203; XXI, 698—988. Doch erhebt diese sammlung keinen anspruch auf vollständigkeit.

Einleitung.

A. Vorbemerkungen zum provenzalischen Streitgedicht.

Eine hauptgattung der provenzalischen kunstlyrik des mittelalters ist das streitgedicht. Es ist uns unter der in der Provence geprägten benennung „tenzone“ überliefert. Das eigentümliche dieser dichtgattung streitgedichten anderer völker gegenüber ist die typische form ihrer abfassung und ihr auf liebe und ritterlichkeit bezüglicher inhalt. Man unterscheidet zwei arten von tenzonen, die tenzone im engeren sinn oder wirkliche tenzone und das joc-partit oder partimen. Die ersten sind gedichte, die entweder einen wirklichen kampf zwischen zwei dichtern oder einen fingierten dialog zwischen zwei personen darstellen. Sie rühren gewöhnlich von zwei verfassern her und entspringen meist aus realen verhältnissen der dichter.[1]) Im joc-partit wirft der eine dichter eine streitfrage auf und erwartet von dem andern, daß er dazu stellung nimmt. Das joc-partit nimmt seine stoffe nur aus dem gebiet der „minne“. Dort wo andere gegenstände zum fragen bewegen, ist das gebiet des joc-partit eigentlich schon verlassen.[2]) Daß wir es hier mit zwei ganz verschiedenartigen gedichtarten zu tun haben, liegt auf der hand. Diese verschiedenartigkeit der streitgedichte tritt daher auch von anfang an in der bezeichnung der gedichte zu tage. Doch stimmen die benennungen: „joc“, „joc-partit“, „tenso“, „contenso“, „partimen“, „partida“ und andere, welche die Provenzalen ihren gedichten beilegten, zuweilen nicht mit dem wirklichen inhalt derselben überein.

[1]) Siehe Knobloch, s. 13—14.

[2]) Siehe F. Fiset. R. F. 19. s. 420—421.

Auch die Leys d'amors machen einen unterschied zwischen tenzone und partimen und erklären es als einen mißbrauch, wenn man die bezeichnungen „tenso“ und „partimen“ vertausche.[1]) Auf diese unterscheidung verweisend will auch Paul Meyer in seinen „Derniers troubadours“, s. 66, diesen unterschied aufrecht erhalten wissen, indem er dort in bezug auf ein bestimmtes gedicht sagt: „C'est un jeu-partit, un partimen et non une tenson, quoique la rubrique porte cette dernière dénomination. La tenson est un simple débat dans lequel deux adversaires soutiennent librement leur propre avis. Dans le partimen le troubadour qui propose la question à débattre, laisse à son adversaire le choix entre les deux solutions et prend pour lui celle des deux qui reste libre“.[1]) Dieser scharfen trennung der beiden arten der tenzone, welche auch von andern verfochten wurde,[2]) tritt Zenker mit nachdruck entgegen und sicherlich mit vollem rechte. Wenn die Leys d'amors ohne weiteres das partimen von der „tenso“ trennen, so müsse man, sagt er, eine mangelhaftigkeit des ausdrucks konstatieren. Auch Jeanroy glaubt nicht, daß die reinliche scheidung von wirklichen tenzonen und joc-partits im sinne der trobadors gewesen, sondern daß dieser scharfe unterschied erst durch die wissenschaftliche forschung geschaffen sei. Zenker will dann die bezeichnung partimen und joc-partit als bezeichnung einer art der tenzone vollständig aufgeben und will für die unterscheidung der beiden arten der tenzone die nomenklatur „tenzone mit oder ohne joc-partit“ einführen. Hiergegen wendet sich M. Salverda de Grave in der Romania XVII, 609, wo er, wie mir scheint, mit recht betont, es handle sich hier vor allem darum, die beiden gattungen der tenzone deutlich zu unterscheiden, und deshalb sei die kürzeste bezeichnung die bessere. Die tatsache, daß die trobadors zuweilen die joc-partits als tenzonen bezeichnet hätten, sei nebensache. — Zenker zählt natürlich mit vollem rechte die joc-partits zur kategorie der „tensos“. Dies scheint mir so natürlich zu sein, daß ich mich darüber wundern muß, wie Paul Meyer und Philippson haben anderer

[1]) Siehe R. Zenker, Die prov. Tenzone, s. 11.
[2]) Siehe Philippson, Der Mönch von Montaudon, s. 80.

meinung sein können. Es läßt sich doch nicht leugnen, daß die joc-partits ebenso wie die wirklichen tenzonen streitgedichte sind. Andererseits läßt sich aber nicht ableugnen, daß das joc-partit sich so wesentlich seinem inhalte nach von der verwandten tenzonenart unterscheidet, daß es angebracht erscheint, sie durch eigene benennung zu kennzeichnen. Wenn Zenker die bisher übliche terminologie umstoßen wollte, so ist er ohne zweifel darin zu weit gegangen. — Die joc-partits sind tenzonen, aber sie sind keine persönlichen tenzonen. Daß dies so ist, geht auch deutlich aus der art der nachahmung der tenzone bei andern völkern hervor. Die Nordfranzosen haben beide arten der tenzone nachgebildet. Aber nur an der nachahmung des joc-partits fanden sie geschmack, nur dieses haben sie daher gepflegt. Die Italiener dagegen konnten sich nicht im geringsten für das echte joc-partit begeistern, bei ihnen fanden persönliche tenzonen in viel weiterem umfange nachahmung.

Eine andere frage, auf die hier näher eingegangen werden muß, ist die des verhältnisses der sirventese und coblas zur tenzone. Die frage aufzuhellen ist von wichtigkeit für die folgende untersuchung, weil es schwierigkeiten bereitet, festzustellen, aus welcher dieser drei gedichtarten gewisse italienische streitgedichte entstanden sind. Knobloch und Selbach haben in ihren arbeiten das streitgedicht untersucht. Appel wendet in seiner rezension dagegen ein, daß es beiden nicht gelungen sei, den begriff der tenzone gegen den des sirventes abzugrenzen.[1]) Er sagt, jedes sirventes könne als streitgedicht bezeichnet werden, wenn es einem angreifenden antwortet oder wenn es auf den eigenen angriff eine antwort fand. Bei nur einer cobla von jeder seite sei eine trennung unmöglich. Appels einwand besteht natürlich zu recht. Hätten jedoch die beiden genannten verfasser ihre gedichte „tenzonen“ und nicht „streitgedichte“ genannt, dann wäre der einwand nicht so schwerwiegend gewesen. Der umfang des begriffs „tenzone“ ist zweifelsohne beschränkter als der des begriffs des streitgedichtes. Daß auch das sirventes den streitgedichten zuzuzählen ist, läßt sich wohl nicht bestreiten.

[1]) Siehe Literaturblatt 1887, Sp. 76.

Doch ist auch, wie mir scheint, das, was wir unter einer tenzone verstehen, etwas anderes als ein sirventes. Hier liegt die sache aber auch so, daß die Provenzalen selber sich des unterschiedes beider gattungen nicht so sehr bewußt waren, daß vielmehr erst die forschung den unterschied geschaffen hat.

Diez[1]) unterscheidet drei arten von sirventesen, das politische, moralische und persönliche. Meistenteils sind die sirventese mehrstrophige gedichte, in denen die dichter die mängel und schäden ihrer zeit kritisieren und satirisch beleuchten. Teilweise haben sie dabei eine person, teilweise eine ganze klasse von personen im auge. Antworten erwartete man selten, sie liefen auch sehr selten ein. In den meisten fällen wandten sich die dichter nicht gegen personen ihres gleichen, sondern gegen solche, von denen sie keine erwiderung zu befürchten hatten. Geistlichkeit, fürsten und auch einzelne personen anderen standes wurden unter die lupe genommen und zurechtgewiesen.

Nur das persönliche sirventes, in dem also die handlungen einzelner menschen verspottet und verhöhnt werden, könnte man zu den tenzonen rechnen. Aber auch hier geht es nicht ohne schwierigkeiten. Im persönlichen sirventes verhöhnen die dichter ihre gegner in heftigster weise, ohne sie direkt anzureden. Sie betreiben gewissermaßen eine hintertreppenpolitik. Von einem hinterhalte aus schütten sie im angesichte der ganzen mitwelt auf ihre gegner erbarmungslos ihren beleidigenden spott aus. Daß wir es in den wirklichen tenzonen, in denen persönliche streitigkeiten offen und unverhüllt ausgetragen werden, in denen die beiden streitenden sich bei namen nennen, mit ganz anders gearteten gedichten zu tun haben, ist klar. Der kampf mit persönlichen sirventesen war ein viel schärferer und rücksichtsloserer als der mit persönlichen tenzonen. Sirventese sind rügelieder im wahrsten sinne des wortes, welche einzelne personen und stände mit bitterstem ingrimm geißeln. Alles in allem wird es in den meisten fällen möglich sein, die sirventese von den tenzonen zu trennen. Nur wenn sowohl tenzonen als auch sirventese

[1]) Poesie der Troub., 2. aufl., s. 155.

in einem einzigen coblenaustausch bestehen, wird die unterscheidung schwieriger. Damit komme ich auf die coblenfrage zu sprechen, die in allen in frage stehenden arbeiten angeschnitten ist, ohne daß eine endgültige lösung der frage gefunden wäre. Eine klärung der frage ist insofern von wert, als gerade zu der zeit, als der einfluß der trobadordichtung in Italien am stärksten war, in Südfrankreich coblen nicht selten verfaßt wurden und man angesichts des einmaligen sonettenwechsels, aus welchem die mehrzahl italienischer tenzonen besteht, diese ebensogut als fortsetzung der provenzalischen coblen als der tenzonen ansehen kann.

Zur cobla äußert sich Knobloch[1]) folgendermaßen: „Man tenzonierte auch in einzelnen Strophen und zwar so, daß entweder nur eine Herausforderungskobla und eine Erwiderungskobla sich folgten oder so, daß der eine der Streitenden in einer Strophe und einer Tornada oder in zwei Strophen und ein oder zwei Tornadas hintereinander seine Ansichten ausspricht, ehe der andere in derselben Weise mit den seinigen hervortritt". Dann sagt er weiter: „Der Inhalt dieser Coblas bezieht sich nur auf Verhältnisse rein persönlicher Natur. Manche von ihnen sind bissige Satiren, und man könnte sie kleine Sirventese nennen, wie ja überhaupt einzelne Tenzonen geradezu Sirventese in Tenzonenform sind". Man sieht also, daß Knobloch cobla und sirventes den tenzonen zuzählt. Eine genaue scheidung der drei gattungen nimmt er nicht vor, was Appel auch ja in seiner rezension getadelt hat.

Zenker äußert sich zu den coblas wie folgt: „Im speziellen Sinn verstehen wir darunter Einzel- oder auch Doppelstrophen, welche ein Dichter an einen andern richtet und auf welche dieser in gleichem Versmaß und mit gleichen Reimen erwidert. Der Inhalt dieser Coblen ist meist persönlicher Art, der Ton oft derb humoristisch, bisweilen bitter und gehässig . . . Sie unterscheiden sich denn auch von den eigentlichen mehrstrophigen Tenzonen durch ihre Kürze, indem die Dichter es in der Regel bei einem einmaligen Strophenaustausch bewenden ließen. Dieser äußerliche Umstand kann indeß einen wesentlichen Scheidungsgrund zwischen Coblas und

[1]) Siehe Knobloch, s. 20.

Tenzonen nicht abgeben, da es doch nur von dem Belieben der Unterredner abhing, weitere Coblen hinzuzufügen. Ein weiterer Grund, durch den sich die Coblen zum Teil von den Tenzonen unterscheiden, ist der, daß die Gegner sich oft nicht beim Namen nennen".[1])

Endlich äußert sich Jeanroy folgendermaßen zu dieser frage:[2]) „Il existe une dernière forme poétique parente de la tenson qu'aucun de nos auteurs n'a sérieusement étudiée, celle des coblas. Les coblas composées ordinairement d'une attaque et d'une riposte, réduites chacune à un couplet, peuvent être considérées comme des tensons de très petites dimensions; mais comme elles sont satiriques, elles peuvent aussi bien être rattachées au genre qui est l'expression la plus ordinaire de la satire, et être regardées comme des sirventes suivis de réponses". Dann meint er, die coblas hätten einen agressiveren charakter als die persönlichen tenzonen. „Sans doute", so fährt er fort, „le caractère des interlocuteurs peut s'y opposer assez vivement; les propos, dans le feu de la discussion, peuvent être assez durs et les allusions blessantes. Il n'en reste pas moins vrai que le fait seul de poser une question sous une forme poétique ou d'accepter cette forme pour y répondre prouve qu'il n'y a pas entre les interlocuteurs de véritable hostilité".[3]) Das resultat der untersuchungen Jeanroys ist dieses, daß er meint, die coblas müßten von den tenzonen und partimens getrennt werden, da sie *formes successives de la satire* seien, die letzteren dagegen *formes du dialogue concerté.*[4])

Zu diesen erörterungen Jeanroys bemerke ich, daß, wenn er glaubt, daß keiner unserer autoren sich ernstlich mit den coblen beschäftigt habe, er stark im irrtum ist. Hat doch Zenker, ganz abgesehen von Knobloch und Selbach, sich recht eingehend mit der coblenfrage auseinandergesetzt. Wenn er dann die coblen wegen ihrer satirischen färbung zum sirventes zählen will, so geht er darin zu weit. Wir haben

[1]) R. Zenker, s. 16.
[2]) Jeanroy, Annales du Midi 2, s. 302 ff.
[3]) Ibid. s. 445.
[4]) Ibid. s. 456.

eine reihe persönlicher tenzonen, die mindestens ebenso satirisch angehaucht sind und die dann auch zum sirventes gerechnet werden müßten. Auch kann ich ihm darin nicht beipflichten, daß die coblas agressiveren charakters wären. Schwere beschimpfungen und verunglimpfungen sind uns in form der tenzone überliefert. Die feindlichen gegensätze kommen besonders in gedichten vor, in denen kämpfe zwischen trobadors und ihren gönnern ausgefochten werden. Ich verweise auf Selbach S. 58 ff. Schließlich ist es verfehlt, wenn Jeanroy einwendet, die tatsache allein, daß man fragen in poetischer form gestellt habe und dieselbe form angenommen habe, um jene zu beantworten, beweise, daß zwischen den interlokutoren keine wirkliche feindschaft bestanden habe. Fragen werden nur im joc-partit gestellt, und dieses hat überhaupt keinen feindseligen charakter. Folglich kann mit ihm auch nichts in unserer streitfrage bewiesen werden.

Ich glaube vielmehr, daß, wenn es schon schwer hält, die sirventese von den tenzonen zu trennen, dies bei den coblen völlig unmöglich ist. Diejenigen coblen, welche zumeist aus einer frage- und antwortstrophe bestehen und in denen in vielen fällen die angeredeten personen mit genannt werden, sind ohne zweifel den persönlichen tenzonen zuzurechnen. Es sind persönliche tenzonen, in denen nur ein einmaliger strophenaustausch stattfand. Der satirische inhalt kann uns nicht allein bestimmen, sie der kategorie der sirventese zuzuweisen. Auch braucht der inhalt der coblas nicht immer satirisch zu sein. Man betrachte z. b. einen coblenwechsel zwischen Folquet de Romans und Blacatz.[1]) Jener fragt in der cobla: *En chantan coill qe·m digatz* ... bei dem letzten an, ob der kaiser in das heilige land fahre und ob er die gräfin der Provence verehre. Blacatz antwortet:

En Folquet, ben o sapchatz
Qu'eu sui amatz
Et am ses cor vaire
Leis en cui es fina beutatz
E gais solatz;
Qu'ela·m po desfaire

[1]) Siehe Folquet von Romans hgg. von R. Zenker, Rom. Bibl 12, s. 55.

E se·s vol refaire,
Que de prez es maire;
Ab sen e ab conoissenza
Et ab bels dichz de plaisenza.
Sap cor de cors traire.

Daß dieses gedicht so durchaus satirisch und spöttisch ist, kann ich nicht einsehen, und was sich von dieser cobla sagen läßt, gilt auch von andern.[1]) Daß das zitierte gedicht wirklich eine cobla ist, steht fest. Denn in der handschrift selbst wird es als solche bezeichnet: *En Blancatz li respondet en aquesta cobla.*

Andererseits gibt es aber eine viel größere anzahl coblas, die ohne zweifel echte moralische und persönliche sirventese sind. Ich führe dafür einige coblas von Bertran Carbonel an, die erst kürzlich von Jeanroy herausgegeben worden sind:[2])

S'ieu dic lo ben e hom no·l me ve faire,
Negus per so a mal far no s'en prenha.
Que yeu o fas enaissi co·l jogaire
Que assatz miels que non juga m'ensenha.
S'us fols ditz be, no·l deu hom mensprezar
Que·l profieg(z) es d'aquel que·l sap gardar.
Ja sia so que al fol pro non tenha,
Bon es d'auzir ab c'om lo ben retenha. (Cobla I, S. 143.)

Alcun nessi entendedor
Cais yeu soi dels autres pus prims,
An fag coblas en tan cars rims
C'om no y troba respondedor,
Don alcus fort se glorifia.
Mas sapchas c'aiso es folia,
Que·l jonheire(s), segon valor
Deu voler a son jonhedor
Les armas semblans que el ha;
Atressi sel que cobla fa
Deu donar rims segon razo
Que y puesca hom far responsio.
(Cobla XII, S. 149.)

Aus diesem gedicht geht hervor, daß auch auf die coblas antworten einliefen. Der dichter sagt ja selber, daß er die absicht gehabt habe, auf die coblas des gegners einzugehen, daß es ihm aber unmöglich gewesen sei, die „rims cars" in das antwortgedicht hineinzubringen. Hier haben wir eine echte cobla, in der man sich in vorwürfen gegen den gegner ergeht, dies aber tut, ohne ihn anzureden.

[1]) Siehe Archiv bd. 34, bd. 35 und 50.
[2]) Siehe Annales du Midi. April 1913.

Es ist auf jeden fall ein gewagtes unternehmen, die coblas einer bestimmten gattung des streitgedichts zuzuzählen. Die coblas sind inhaltlich sehr verschieden voneinander. Am einfachsten ist es, sie auf die verschiedenen gattungen aufzuteilen. Es sind dieselben gattungen, lediglich in kürzerer form.

B. Zur Geschichte der provenzalischen und italienischen Tenzone.

Die tenzone ist nicht von anfang an in der provenzalischen literatur vorhanden. Die ältesten trobadors kannten diese gattung noch nicht. Im ersten drittel des 12. jahrhunderts tauchen sie zuerst vereinzelt auf. Die älteste tenzone, die wir besitzen, ist eine von Cercalmon und Guilhalmi verfaßte, welche von P. Rajna (Romania VI, 119) auf das jahr 1137 datiert wurde. Tenzonen Bernarts von Ventadorn entstanden nach Zenker in den jahren 1152—1154.[1]) Von dieser zeit an nimmt die zahl der uns überlieferten tenzonen immer mehr zu. Zu bemerken ist, daß die ältesten tenzonen persönliche oder wirkliche tenzonen waren, daß die joc-partits erst später aufkamen. Vor 1180 sind diese nicht nachzuweisen. Am ende des 12. jahrhunderts aber waren sie schon häufiger als die persönlichen tenzonen. Raimbaut von Vaqueiras (1180—1207), Gaucelm Faidit (1190—1240), Peire Vidal (1175—1237), Peirol (1180—1225), Blacatz (1200—1236), Giraut von Borneilh (1196—1213), Aimeric von Pegulhan (1205—1270)[2]) dichteten solche. Zwischen dieser zeit und dem ende der provenzalischen lyrik liegt die blütezeit der tenzone. Früher als zu beginn des 13. jahrhunderts sind nach den forschungen Jeanroys auch die coblen nicht zu datieren. Zenker glaubt zwar, daß die coblas, als einfachste produkte poetischer wettkämpfe, improvisiert verfaßt, als vorstufe der tenzonen anzusehen seien, und verlegt zwecks aufrechterhaltung dieser hypothese die entstehungszeit der coblen in die frühesten anfänge der provenzalischen dichtung.

---

[1]) Siehe R. Zenker, s. 84.
[2]) Ibid. s. 87.

Die beispiele, die er zur begründung anführt, sind aber samt und sonders nicht mit bestimmtheit einer so frühen zeit zuzuweisen. Jeanroy dagegen weist nach, daß die coblen keine älteren gebilde sind, sondern daß sie erst kurz vor dem anfang des 13. jahrhunderts anzutreffen sind.[1]) Um die wende des 12. jahrhunderts standen alle drei arten der tenzone in Südfrankreich in blüte. Daher konnten diejenigen provenzalischen dichter, welche zu jener zeit ihre Italienfahrten unternahmen, sich längere zeit an den italienischen fürstenhöfen in Ober- und Süditalien aufhielten und italienische dichter zur nacheiferung antrieben, auch diese gedichte nach Italien verpflanzen. Einer derer, die am weitesten umhereisten, war bekanntlich Peire Vidal. Er soll im jahre 1189 schon in Genua geweilt haben. Später hielt er sich längere zeit am hofe des markgrafen Bonifaz II. in Monferrat und in anderen gegenden Oberitaliens auf. Er nahm an den politischen händeln des landes anteil, so sehr, daß er in einem sirventes über einen sieg jubelte, welchen Pisa über Genua errang.[2]) Blacatz ist mit ihm in eine persönliche tenzone verwickelt. Bartolomeo Zorzi, der italienische trobador, schrieb ein sirventes zu Peire Vidals rechtfertigung. Um dieselbe zeit weilte auch Raimbaut von Vaqueiras am hofe von Monferrat. Er besang die tochter des markgrafen, dieser erteilte ihm den ritterschlag und machte ihn zu seinem waffenbruder. 1194 begleitete er den markgrafen nach Sizilien und nahm später mit ihm an einem kreuzzuge teil. Als tenzonendichter ist er bekannt durch seinen streit mit dem markgrafen Albert Malaspina, dessen hohn er gehörig zu erwidern verstand.[3]) Berühmt ist dann sein zwiegespräch mit der Genueserin, welches als älteste in italienischer sprache geschriebene tenzone anzusprechen ist.[4]) Später, als der Albigenserkrieg in Südfrankreich wütete, suchten die trobadors immer häufiger zuflucht in Italien. Dichter, die als verfasser von streitgedichten bekannt sind,

[1]) Siehe Jeanroy, Annales du Midi 2, s. 302 ff. und 453.

[2]) Siehe Diez, L. und W., s. 141 ff.

[3]) Ibid. s. 225 ff. und Bartoli, I. pr. d. s. d. l. it., s. 49 ff.

[4]) Siehe Diez, L. und W., s. 221; C. Appel, Chrest., s. 131, und Monaci, Crest., s. 14.

die also direkt oder indirekt auf die Italiener haben einwirken können, sind Aimeric de Pegulhan, Gaucelm Faidit, Uc de Saint Circ, Peirol, Elias Cairel, Folquet de Romans u. a. Die zahl der an italienischen höfen weilenden Provenzalen war zwischen den jahren 1200 und 1250 außerordentlich groß. In Monferrat, in Savoyen und Venedig und auch am hofe Friedrichs II. in Palermo waren sie beliebte und angesehene gäste. Die meisten weilten jedoch an norditalienischen höfen, weil dort ihre gesänge am besten verstanden wurden. Je weiter sie nach süden kamen, desto weniger wurden sie verstanden. Trotzdem faßten auch viele von ihnen am hofe in Palermo festen fuß. Alle dichter schrieben und sangen ihre lieder in ihrer muttersprache. Die Italiener fanden daran gefallen, und da es ihnen bis dahin noch nicht gelungen war, in ihrer eigenen sprache zu dichten und sie das fremde idiom ohne schwierigkeiten verstanden, gingen sie teilweise völlig in der nachahmung provenzalischer vorbilder auf.

Lanzia Marqes und Albert Malaspina (1165—1210) waren vielleicht die ersten Italiener, die in provenzalischer sprache dichteten. Lanzia Marqes, bekannt als tenzonengegner von Peire Vidal, Albert Malaspina, der ja, wie schon erwähnt, Raimbaut von Vaqueiras verhöhnte, von diesem aber energisch abgefertigt wurde.[1])

Unter den in provenzalischer sprache dichtenden italienischen trobadors befindet sich eine gruppe von dichtern, die in Genua ihren wohnsitz hatten. Sie verdienen insofern besonders hier erwähnt zu werden, als von ihnen zahlreiche tenzonen überliefert sind.[2]) Simon Doria finden wir z. b. in streit mit Jacme Grill und Lanfranc Cigala. Luca Grimaldi, Scot und Bonifacio Calvi sind an streitgedichten beteiligt. Von Luquet Gatelus, Calega Panzano und Rubaldo liegen sirventese vor. Der geistreichste und schöpferischste unter ihnen war Lanfranc Cigala. Diese genuesischen dichter waren teilweise in Genua selbst ansässig. Sie hatten daher gelegenheit, öfters zusammen zu kommen, wobei sie an partimenfragen

[1]) Siehe Bert. St. d. l. it., S. 16, und O. Schultz, ZrP 7, s. 187 und 188.

[2]) Siehe Bert., I. trov. m. d. Gen., Gesellschaft für rom. Literatur. bd. 3, und Bert. St. d. l. it., s. 18 ff.

ihren geist übten. In den jahren 1250—1260 mögen sie den höhepunkt ihrer wirksamkeit erreicht haben.

Zur selben zeit dichtete auch Sordel von Mantua,[1]) der von Dante gefeierte trobador. Ihn finden wir an verschiedenen italienischen fürstenhöfen, so in Florenz und Mantua. Später mußte er aus Italien fliehen. Lange zeit hielt er sich an provenzalischen, spanischen und portugiesischen höfen auf. Der gefährlichsten waffe jener zeit, des persönlichen sirventes, hat er sich oft bedient, um seine gegner zu geißeln. Ich verweise auf Diez, der seinen bitteren liederwechsel mit Peire Bremon näher besprochen hat.[2]) Auch an mehreren tenzonen ist er beteiligt.[3]) — Als jüngste provenzalisch dichtende trobadors seien schließlich Bartolomeo Zorzi (1250—1270), Paolo Lanfranchi (1250—1270) und Dante da Majano (1260—1280) erwähnt. Der erste war Venetianer und verteidigte mit warmen worten in einem liede seine vaterstadt gegen die angriffe, welche Bonifacio Calvi gegen sie gerichtet hatte.[4]) Paolo Lanfranchi und Dante da Majano haben ihre meisten gedichte schon italienisch verfaßt, nur wenige lieder sind noch provenzalisch geschrieben. Die schöpfungen aller dieser dichter werden der provenzalischen literatur zugezählt.

Während in Oberitalien an so vielen fürstenhöfen die trobadorlyrik gepflegt wurde, hatten sich trobadors auch am hofe Friedrichs II. in Palermo niedergelassen. Zum teil hatten sie den kaiser auf seinen reisen und Deutschlandsfahrten begleitet und dabei sein lob gesungen, zum teil waren sie, aus Frankreich vertrieben, nach Süditalien gegangen, um sich dort eine neue heimat zu suchen. Als Friedrich II. dann seinen hof nach Palermo verlegte, blieben sie seine gäste, traten in seine dienste und verwalteten ämter an seinem hofe. Auf Sizilien sprach man ein dem provenzalischen weniger verwandtes idiom, die lieder der Provenzalen konnten daher nicht in dem maße allgemeines verständnis wie in Oberitalien finden. Infolgedessen begann man hier schon sehr

[1]) Siehe Bertoni, St. d. l. it., s. 17.
[2]) Siehe Diez, L. und W., s. 385.
[3]) Siehe Archiv 34, 379 Str. I., R. V. 445, M. G. 1268, R. IV 68 Str. 4.
[4]) Siehe E. Levi, Der Troubadour Bartolome Zorzi, Halle a. S. 1883.

früh in der volkssprache des eigenen landes provenzalische lieder nachzudichten. Zu derselben zeit, wo in Oberitalien Lanfranc Cigala, Bonifacio Calvi die schönsten provenzalischen gedichte schrieben, übte man sich im süden ebenso fleißig im italienischen. Palermo wurde zum geistigen mittelpunkt Italiens. Es übte auch gewaltige anziehungskraft auf dichter anderer gegenden Italiens aus. Selbst von dichtern Oberitaliens wissen wir, daß sie zuweilen ihren aufenthaltsort nach Palermo verlegten. Friedrich II. selber war einer der begeistertsten sänger. Von dichtern, die unmittelbar an seinem hofe weilten, seien folgende genannt: seine söhne Enzo und Enrico, sein kanzler Pietro della Vigna, Ruggero d'Amici, Rinaldo d'Aquino, Jacopo d'Aquino, Folco Ruffo, Rugieri Apugliese, Giacomo da Lentino, Giacomino Pugliese und andere. Zu den dichtern, die nicht am hofe Friedrichs II. selbst weilten, die aber in literarischen beziehungen zu ihm standen, gehören: Ser Giacomo da Leona, Arrigo Testa aus Arrezo, Odo und Guido della Colonna, Jacopo Mostacci und Tiberto Galliziano aus Pisa, Mazzeo Ricco aus Messina, Tommaso di Sasso aus Messina, Gualtiero, abt aus Tivoli, und Don Arrigo di Castiglia.[1]) Bertoni rechnet die schule Guittones aus Arezzo und andere toskanische dichter, die zu dieser zeit, zum größten teil aber wohl etwas später blühten, der sizilianischen dichterschule zu. Die berechtigung dazu ist allerdings vorhanden. Guittone selbst war in seiner entwicklungszeit durch die sizilianische dichterschule hindurch gegangen. Er stand bei kaiser Friedrich II. in besonders hohem ansehen und wirkte kurze zeit als lehrer an der vom

[1]) Siehe Gaspary, Dichterschule, s. 10 ff. Über diese dichter orientiert man sich außerdem bei Bertoni, Storia della letteratura italiana, s. 64 ff. Außerdem verweise ich auf Cesareo, La poesia siciliana sotto gli Svevi, Catania 1884, s. 243, und auf die: „Studi di letteratura italiana publicata da una società di studiosi e diretti da Erasmo Pèrcopo e Nicola Zingarelli, Napoli 1903". Daselbst s. 226: Notizie biografiche di rimatori della scuola siciliana (von Francesco Scandone). Dann siehe Casini, G. G., s. 17. Über Pietro della Vigna siehe Pagano, Critica storica sulla vita e sulle opere di Pietro delle Vigne in relazione col suo secolo. Riv. Europea VII, fasc. 4, 1878, und von demselben verfasser: Pietro delle Vigne in relazione col suo secolo. Propugnatore XVI, II. 3—21, 186—205, 418—440; XVIII, II. 68—97; XIX, I. 200—232.

kaiser in Neapel gegründeten hochschule.[1]) Die Guittonianer haben sich jedoch im laufe der zeit auf eigene füße gestellt. Weil außerdem die tenzonendichtung in Toskana ganz andere formen annimmt als auf Sizilien, halte ich es für angebracht, die tenzonen beider schulen getrennt voneinander zu behandeln.

Aus der ältesten periode der italienischen literatur sind uns merkwürdigerweise nur wenige tenzonen im sinne der Provenzalen überliefert. Von Friedrich II. und den bekanntesten vertretern der sizilianischen dichterschule besitzen wir nur liebeslieder. Demütige, anbetende verehrung der dame ist alleiniger gegenstand ihrer lieder. Alle anderen dichtgattungen der Provenzalen. sirventese, pastorellen, albas und tenzonen interessieren nicht. Für sie gibt es nur ein interesse. Das ist die liebe zu ihrer dame, eine liebe, die noch dazu jeder natürlichen empfindung entbehrt. Um aber scheinbar etwas abwechslung in ihre lieder hineinzulegen, um völlige eintönigkeit zu vermeiden, haben sie bisweilen ihren liebesgesängen die form der aus der Provence stammenden tenzone gegeben. Der kontrast Raimbauts von Vaqueiras mit der Genueserin oder ein kontrast Alberts de Sestaro konnten ihnen als muster vorschweben.[2]) Sie dichteten also fingierte tenzonen nach art der Provenzalen, in denen liebhaber und geliebte einander gegenseitig ihre liebe beteuern. Solche „Contrasti", wie die Italiener sie nennen, besitzen wir von Friedrich II., Jacopo da Lentino, Giacomo Pugliese, Ricco da Messina, Ciacco dell' Anguillaia und Cielo d'Alcamo. Der kontrast „O gemma leziosa" des Ciacco dell' Anguillaia wird von Bartoli[3]) als eines der frühesten toskanischen gedichte aufgefaßt. Über ort und zeit der entstehung jenes gedichts, welches seiner sprache nach jener alten zeit angehören muß, hat die forschung bis jetzt feststehende resultate noch nicht erzielen können. Nach form und inhalt steht es den

[1]) Siehe A. Pellizzari, La vita e le Opere di Guittone d'Arezzo. Pisa 1906.

[2]) Siehe Gaspary, Dichterschule, s. 96.

[3]) Bartoli, I. pr. d. s. d. l. it., s. 153. Gedruckt ist das gedicht bei Giosuè Carducci, Cantilene e Ballate, Strambotti e Madrigale nei Secoli XIII e XIV, Pisa 1871, s. 13 und im Cod. Vat. 3739, nr. 261.

sizilianischen kontrasten jedenfalls sehr nahe und verdient mit diesen zusammen behandelt zu werden. Das gleiche ist zu sagen von der „Rosa fresca aulentissima“ des Cielo d'Alcamo. Dieses gedicht, das sich vor den andern durch große frische und originalität auszeichnet, wird im allgemeinen als ureigene volksdichtung Siziliens angesprochen und soll nicht unter dem einfluß der Provence und im rahmen der sizilianischen dichterschule entstanden sein.[1]) Außer diesen kontrasten finden wir auf Sizilien zwei wirkliche tenzonen oder vielleicht, je nachdem wie man die gedichte auffaßt, eine wirkliche tenzone und ein partimen. Das eine lied ist von dem abt von Tivoli und Giacomo da Lentino verfaßt, das andere stellt einen kampf zwischen Jacopo Mostacci, Pietro della Vigna und Giacomo da Lentino über das wesen und den ursprung der „minne“ dar.

In Toskana führte Guittone aus Arezzo das scepter der poesie. Er war eine von seinen zeitgenossen anerkannte größe. In Toskana und über seine heimat hinaus wurde er als großer dichter gefeiert. Geboren um das jahr 1230, war er in den ersten 30—40 jahren seines lebens ein weltmännisch denkender mann, der die freuden des lebens nicht verschmähte. 1261 trat er in den geistlichen orden der ritter der heiligen Maria (Ordine dei Cavalieri di Santa Maria gloriosa) ein. Er starb 1293. Sein einfluß in Toskana war groß. In allen orten des landes finden wir seine schüler, die mit ihm in poetischer korrespondenz standen. Diese korrespondenzen vollzogen sich teils durch übersendung von briefen, teils durch austausch von sonetten. Diesem umstande ist es zu danken, daß Guittone und seine schule die wiege der italienischen tenzone geworden sind. Hier in Toskana trifft man alle drei hauptarten der provenzalischen tenzone an. Wenn diese tatsache an sich auch nichts beweist, so macht sie doch die annahme wahrscheinlich, daß sich hier ein engerer anschluß an die provenzalische dichtung vollzogen habe als auf Sizilien. Dies ist nun tatsächlich der fall. Zu keiner zeit haben sich

---

[1]) Siehe darüber Gaspary, Literaturgeschichte, s. 53, und die neueste Arbeit von Francesco d'Ovidio, Il contrasto di Cielo d'Alcamo, in der „Versifizione Italiana e Arte poetica mediocvale“, Ulrico Hoepli, Milano 1910.

die Italiener unselbständiger erwiesen als gerade zu dieser zeit in Toskana. Guittone selber ging ganz in der begeisterung für die provenzalische poesie auf. Von ihrem einfluß hat er sich sein ganzes leben nicht losmachen können. So finden wir in Toskana nicht nur kontraste und wirkliche tenzonen, sondern auch echte partimens in engster anlehnung an provenzalische vorbilder. Eine partimenfrage Federigos dell' Ambra an Ser Pace, wie diese, ob es besser sei, glück und pein der liebe zu ertragen oder ohne liebe wie ein harter stein zu verharren, oder eine solche des Ser Ricco aus Florenz, ob es besser sei, ein mädchen oder eine frau zu lieben, beweisen dies zur genüge.[1]) Wenn form und inhalt dieser gedichte völlig provenzalisch sind, so haben wir auch eine reihe lieder, in welchen die dichter zwar die form der provenzalischen partimenfrage beibehalten haben, ihren gedanken aber einen tieferen gehalt gaben, nämlich dadurch, daß sie über entstehung und wesen der minne nachgrübelten und ihren streitgedichten religiöse und moralische streitfragen zugrunde legten. Solche partimenartige gedichte besitzen wir von Natuccio Cinquino und Bacciarone di Messer Baccone aus Pisa, Monte Andrea und Ricco aus Florenz, Bonagiunta Orbiciani, Gonella delgli Antelminelli, Dotto Reali aus Lucca,[2]) Meo Abbracciavacca aus Pistoja,[3]) Chiaro Davanzati, Pacino Angiolieri und Lapo del Rosso. — Auch die sizilianischen kontraste haben in Toskana ihre fortsetzer gefunden. Wechselreden zwischen „Donna" und „Amante", „Messere" und „Madonna", zwischen den dichtern und ihren damen, die jene fingiert und ungenannt in ihren liedern anreden und erwidern lassen, sind uns in zahllosen exemplaren überliefert. Dies ist gerade das gebiet, auf dem Guittone groß war, das ihn anscheinend interessierte und auf dem sich zu betätigen ihm große freude bereitete. Den inhalt dieser kontraste machen zumeist gegenseitige liebesbeteuerungen und eifersüchteleien, wie wir sie von Sizilien her kennen, aus, zuweilen ergingen sich die streitenden aber auch in den gröbsten gegenseitigen

[1]) Siehe Gaspary, Dichterschule, s. 101.
[2]) Siehe Parducci, I rimatori lucch. del sec. XIII.
[3]) G. Zacc., I rimatori pistojesi del sec. XIII und XIV.

beschimpfungen und spöttereien. Diese fingierten dialoge stark feindseligen charakters sind als mischungen aus kontrasten und wirklichen tenzonen anzusehen. Von Guittone, Chiaro Davanzati, Ubertino del Bianco d'Arezzo, Albertuccio della Viola und Meo Abbracciavacca besitzen wir derartige gedichte. Großer beliebtheit erfreute sich auch in Toskana, wie schon gesagt, der poetische sonettenaustausch, in welchem persönliche streitigkeiten auf milde oder schroffe weise ausgetragen und über zeitfragen diskutiert wurde. Guittone stand mit den meisten toskanischen dichtern in korrespondenz, aber auch diese tauschten gegenseitig ihre meinungen aus. Neben Guittone sind Chiaro Davanzati, Ubertino del Bianco d'Arezzo, Bonagiunta Orbiciani, Ser Cione Notajo, Monte Andrea, Orlanduccio Orafo, Meo Abbracciavacca, Geri Giannini, Natuccio Cinquino, Schiatta di Albizzo Pallavillani, Ser Monaldo da Soffena und Terino di Castel Fiorentino in solche sonettkämpfe verwickelt. Auch über die grenzen Toskanas hinaus wurde der kampf getragen. Onesto da Bologna und Guido Guinicelli sind an poetischen korrespondenzen mit toskanischen dichtern beteiligt.

Die guittonische art der dichtung, welche die provenzalischen muster übernahm und in fremder sprache nachbildete, ohne auch nur irgend etwas neues, charakteristisches oder persönliches hinzuzutun, befriedigte die Italiener nicht. Bis 1260 ungefähr genoß die toskanische schule dauerndes ansehen. In den nächsten jahren macht sich jedoch eine neigung zu einer realistischeren und persönlicheren art der darstellung, zu einer andersartigen auffassung der liebe geltend. Guittone, Bonagiunta Orbiciani und andere fahren allerdings nicht nur in der gewohnten art provenzalisierender dichtungen fort, sondern sie sträuben sich mit händen und füßen gegen die aufkommenden neuerungen. Diese wandlungen hat Trucchi[1]) schon richtig erkannt, er hat die dichter dieser zeit als „trovatori di transizione" den eigentlichen trobadors gegenübergestellt. Auch hinsichtlich der tenzonenarten, die am meisten an der tagesordnung sind, trennt sich diese übergangsepoche deutlich von der vorhergehenden ab. Kontraste zwischen „Messere"

[1]) Trucchi, Poesie Italiane inedite, Prato, 1846. Introduzione, s. 181.

und „Madonna“ und ähnliche gedichte der guittonischen manier werden äußerst selten und verschwinden allmählich ganz und gar. Dafür tritt uns eine art der persönlichen tenzone entgegen, die wir bis dahin in Italien noch nicht antrafen, die politische tenzone. Italien war in den jahren 1260—1270 der schauplatz des kampfes zwischen Karl von Anjou und dem deutschen kaisertum. Jener riß im jahre 1266 die macht an sich, nachdem er die Ghibellinen bei Benevent besiegt hatte. Große erregung verursachte der versuch Konradins, sein erbe wiederzuerobern. Das land spaltete sich in mehrere parteien. Die sogenannte päpstliche partei stand auf seiten Karls von Anjou, die gegenpartei sympathisierte mit den Ghibellinen. Dieser kampf äußerte sich in der literatur in poetischen korrespondenzen florentinischer bürger. Es entsteht eine ganz neue art der persönlichen tenzone, welche in dieser form in der Provence nicht vorkam. Den inhalt, den die Provenzalen in die form des politischen sirventes gekleidet hatten, gab man jetzt in form der tenzone wieder. Die sonettkorrespondenz war eben der damals übliche weg zu gemeinsamer aussprache und eignete sich ohne zweifel besonders für die darstellung der meinungen jener erhitzten gemüter. Monte Andrea, Cione, Beroardi, Federico Gualterotti, Lambertuccio Frescobaldi, Orlanduccio Orafo, Pallamidese, Chiaro Davanzati und Schiatta di Albizzo Pallavillani haben sich durch diese kampfsonette einen namen gemacht.

Die periode des „dolce stil nuovo“ kennzeichnet völlige emanzipation von provenzalischen einflüssen. Es erübrigt sich wohl, die einzelnen dichter in ihren eigenarten hier näher zu charakterisieren.[1]) Daß sie, aus der toskanischen schule hervorgegangen, in stetem verkehr mit den meistern jener schule standen, ist natürlich klar. Daher haben die poetischen korrespondenzen auch zu dieser zeit in Florenz und Bologna dauerndes ansehen genossen. Sie bilden jedoch nicht mehr in dem maße das übliche mittel des meinungsaustausches wie in Toskana. Diese sonettenwechsel tragen einen so selbständigen

[1]) Näheres über den „dolce stil nuovo“ siehe bei Bertoni, St. d. l. it. s. 165 ff., Gaspary, Literaturgeschichte, I s. 197 ff., Karl Voßler, Die philosophischen Grundlagen zum süßen neuen Stil, Heidelberg 1904 und Liborio Azzolina, Il dolce stil nuovo, Palermo 1903.

charakter, daß sie einen vergleich mit provenzalischen tenzonen kaum zulassen. Die bekanntesten dichter des „dolce stil nuovo", Guido Guinicelli, Guido Cavalcanti, Cino da Pistoja, Guido Orlandi, Gianni Alfani, Dino Frescobaldi, Lapo Gianni, Dino Compagni und Dante Alighieri nehmen an diesem sonettenwechsel teil. — Wie stark die provenzalische tradition auch noch auf diese dichtergeneration einwirkte, geht daraus hervor, daß auch sie noch zuweilen in nachahmung provenzalischer lieder zurückfielen. Dante da Majano hat sich z. b. nie völlig auf eigene füße stellen können. Er wendet sich noch mit der partimenfrage an Tommaso Buzzuola, welches der größte schmerz in der liebe sei. Dino Frescobaldi gibt sich noch die mühe, auf die frage Verzellinos, die in Italien schon einmal gegenstand der fragestellung gewesen war, einzugehen, ob es besser sei, eine frau oder ein mädchen zu lieben.[1]) Das an Guido Cavalcanti gerichtete fragesonett: „*Onde si move, e donde nasce amore? Qual è 'l su' propio loco or' e' dimora?*",[2]) auf das er mit seiner berühmten kanzone über das wesen der liebe antwortet, steht den partimenfragen sicherlich auch noch sehr nahe. Dann hat eine juristische streitfrage des Dino Compagni an Lapo Salterello etwas dem partimen verwandtes.[3]) Endlich hat auch Rustico di Filippo in seiner jugend partimenfragen erörtert. Das sonett „*Due cavalier valenti d'un paragio*"[4]) soll von ihm stammen. Von eben diesem, der überhaupt in seinen jugendgedichten mit leib und seele in nachahmung provenzalischer gedanken aufging, besitzen wir auch eine fingierte tenzone, ein sonett, welches aus wechselgesprächen zwischen „Messere" und „Madonna" besteht, und einige andere lieder guittonischer art. Außerdem sind von Dante da Majano, Lapo Gianni und Guido Orlandi einige fingierte tenzonen in balladenform überliefert. Das sind aber die wenigen reste jener alten dichtung, im allgemeinen gehen die dichter des „dolce stil nuovo" ihre eigenen wege.

[1]) Siehe Gaspary, Dichterschule, s. 102.
[2]) Siehe R. Carabba, Guido Cavalcanti, s. 42.
[3]) Siehe Val. II, s. 432.
[4]) Siehe V. Federici, Rime di R. di Filippo, s. XI.

Kapitel I.

Die Tenzone der sizilianischen Dichterschule.

1. Die fingierte Tenzone.

Der gegenstand, dem die sizilianischen dichter sich zuwenden, ist die ritterliche liebe. Dieser inhalt war in der Provence schon zur genüge behandelt worden und trug daher zur zeit, als die Italiener anfingen, ihn in ihrer sprache neu zu beleben, bereits den stempel der greisenhaftigkeit an sich. Die erneuerung der provenzalischen poesie auf Sizilien vollzog sich keineswegs auf einem günstigen boden. Weder die denkungsart noch auch die sprache der dichter wirkten auf jene überlebten produkte erfrischend ein. Während den liebesliedern der trobadors zuweilen ein frischer hauch der begeisterung und ernstgemeinten, aufrichtigen gefühls anhaftete, ergehen die Italiener sich in endlosen, trockenen liebesbeteuerungen. Die liebe stellt sich auch hier als ein dienen und gehorchen dar. Das verhältnis des liebhabers zu seiner dame ist das eines vasallen zu seinem lehnsherrn.[1] „Die Dame, mit allen Trefflichkeiten und Reizen geschmückt, steht hoch über dem Liebhaber, der Gnade flehend sich vor ihr neigt; er ist unwürdig, ihr zu dienen, aber feine Minne gleicht alle Unterschiede aus; die Dame ist grausam und läßt ihn vergeblich schmachten, so daß ihn seine Schmerzen zum Tode führen; aber er darf nicht aufhören zu lieben; denn von Minne kommt aller Wert und Tüchtigkeit". So schildert Gaspary das verhältnis von dame und liebhaber, das man

[1]) Siehe Wechssler, Frauendienst und Vasallität, ZfSL 24 (1902) s. 159ff., und Martin Müller, Minne und Dienst in der afr. Lyrik, Diss. Marburg 1907.

aus den gedichten der Sizilianer herausliest.[1]) Inhaltlich bewegt sich diese dichtung fast ausschließlich in der durch einförmigkeit und monotonie gekennzeichneten verherrlichung der den Provenzalen entlehnten konventionellen liebe, welche mehr verstandesgemäß als gefühlsgemäß war. Das typische der mehrzahl der kontraste besteht daher auch darin, daß dieser inhalt in einer ein wenig mehr abwechslung bietenden form, und zwar der des dialogs, dargestellt wurde. Nicht als ob diese form nun von den Italienern erfunden worden wäre. Sie lag in provenzalischen tenzonen vor. Nur das verdienst kommt ihnen zu, daß sie diese form auch für kanzoneninhalt verwandt haben. Eine solche kanzone in gesprächsform, die sich nur durch die form des kontrastes von echten kanzonen unterscheidet, ist z. b. folgendes gedicht des Ricco da Messina, welches als typisch in seiner art hier angeführt werden möge:[2])

1. Lo core innamorato,
Messere, si lamenta
E fa piangere gli occhi di pietate.
Da me state allungato,
E lo mio cor tormenta,
Vegnendo a voi lo giorno mille fiate.
Avendo di voi voglia
Lo mio core a voi mando,
Ed ello vene e con voi si soggiorna.
E poi a me non torna,
A voi lo raccomando,
Non li facciate gelosìa nè doglia.

2. Donna, se mi mandate,
Lo vostro dolce core
Innamorato si come lo meo,
Sacciate in veritate
C'a per verace amore
Immantemente a voi mando lo meo.
Perchè vi deggia dire
Com' eo languisco e sento
Gran pene per voi, rosa colorita;
E non aggio altra vita
Se non solo un talento
Com' io potesse a voi, bella, venire.

3. Messer, se voi talento
Avete di venire
Io ne son cento tanto disiosa,
Questo congiungimento
Mi conduce a morire.
Quanto più peno, più ne son gelosa;
Ed ho sempre paura
Che per altra intendenza
Lo vostro cor non faccia fallimento;
E di ciò partimento
Non ho più sicuranza
Che d' altra donna non aggiate cura.

4. Di me, Madonna mia,
Non vi convene avere
Ne gelosìa, ne doglia, ne paura.
Uomo non si porìa
Negli occhi compartire,
Che ne vedesse due 'n una figura.
Tanto coralemente
Non mi porìano amare,
Che 'n altra parte gisse il mio core.
Così mi stringe amore
Ch' altro non posso fare,
Se non tornare a voi, donna volente.

[1]) Gaspary, Dichterschule, s. 17.
[2]) Cod. Vat. 3793, nr. 79, Val. I, s. 323 ff.

Eine ähnliche tonart schlägt ein in balladenform abgefaßter dialog des Saladino di Pavia an.[1]) Die dame hält dem liebenden ihr trauriges los vor augen. In großer freude habe ihre liebe begonnen. Jetzt bemerke sie aber, daß er wankelmütig geworden sei. Ihr herz breche vor schmerz. Eines herzens, eines sinnes, eines willens sei ihre gegenseitige liebe gewesen. Jetzt habe er sich ihr entfremdet. Von solchem schmerze sei ihr herz erfüllt, daß sie dem tode verfallen müsse. Der liebhaber erwidert, aus eigenem antriebe würde er ihrem gegenseitigen verhältnis kein ende gesetzt haben. Die schuld habe sie. Denn sie habe gefallen daran gefunden, ihm den abschied zu geben. Er sei ihr immer ein treuer diener gewesen, ohne grund habe sie ihm lohn und abschied vorenthalten. Als die dame darauf einwendet, es stehe den damen das recht zu, ihre liebhaber auf die probe zu stellen und aus diesem grunde sich böse zu zeigen, beteuert der liebende zwar seine treue, stellt ihr aber mit bestimmtheit und nachdruck vor, daß er für sein leben keine herrin möchte, welche beim geringsten anlaß schmerzen und qualen über ihn bringe und e i n e freude mit tausend qualen bezahle.

Während im erstangeführten gedicht ein namhafter persönlicher gegensatz zwischen den streitenden nicht vorliegt, der liebende vielmehr dem vorwurf der dame kein gehör schenkt, sondern gleich erwidert, an einen treubruch von seiner seite sei überhaupt nicht zu denken, tritt im zweiten gedicht das kontrastierende moment schon deutlicher hervor.

Der grundton der gedichte ist indessen die in allen kanzonen wiederkehrende gegenseitige liebesklage. Odo della Colonna klagt in einem liede:[2])

Distretto core ed amoroso
Giojoso mi fa cantare;
E ciertto s' io sono pensoso,
Non è da maravigliare.
C' amore m' à usata a tal uso
Che m' à si presa la volglia
Che l disusare m' è dolglia
Vostro piaciere amoroso.

L' amoroso piacimento
Che mi donava allegranza,
Vegio che reo parlamento
Me n' à divisa speranza.
Ond' io languisco e tormento
Per fina disianza,
Ca per lunga dimoranza
Troppo m' adastia talento.

[1]) Canz. Pal. 418, Propugn. XVIII, II s. 439; Trucchi s. 189.
[2]) Monaci, Chrest., s. 76.

Diese klage könnte sehr wohl ein teil eines kontrastes sein, falls nämlich die dame erwiderte.

Von Friedrich II. haben wir ein gedicht, das eine zwischenstellung zwischen kanzone und kontrast einnimmt. Er läßt die dame ihrem buhlen sagen, er möge sie verlassen. Zugleich schildert er die schmerzen, von denen beide angesichts der bevorstehenden trennung ergriffen werden. Das gedicht läuft schließlich auch in die beteuerung beider aus, nichts sei für verliebte schwerer, als sich zu ungelegener zeit zu trennen. Im übrigen ist der liebhaber mit dem entschluß der dame sofort einverstanden. Nach seinem eigenen willen glaubt er nicht handeln zu dürfen. Er meint vielmehr, daß es sich für ihn gezieme, derjenigen zu gehorchen, die ihn in der gewalt habe:

Dolce mia donna, lo gire
Non è per mia volontate;
Ché mi convene ubidire
Quelli che m' à 'n potestate.[1])

Einen kleinen fortschritt, eine entwicklung zur selbständigkeit zeigt das gedicht des Giacomo Pugliese: *Donna, di voi mi lamento.* Die grundstimmung desselben ist auch die in allen diesen liedern anzutreffende. Der dichter beugt sich aber nicht nur unablässig in schmachtender anbetung vor seiner dame. Er hält ihr auch ihr unrecht mit kühnen worten vor augen, weist auf die schmach und schande hin, die sie ihnen beiden durch treulosigkeit verursache. Falsch sei ihre treue, in groben täuschungen ergehe sie sich. Dadurch, daß die dame diese angriffe ebenfalls in scharfer weise erwidert, kommt ein gegensatz in das gedicht hinein, der ihm etwas mehr frische verleiht als den bisher angeführten.[2])

„Donna, euretwegen beklage ich mich", sagt der liebhaber. „Ich beschuldige euch eines großen vergehens. Fest glaubte ich eure liebe zu besitzen. Doch es scheint, als ob ihr andere wünsche habt". Die dame erwidert:

[1]) Monaci, Crest., s. 72.
[2]) Ibid. s. 88.

Meo Sir, se tu ti lamenti,
Tu non ài dritto, ne rasgione;
Per te sono in gran tormenti,
Ben dovresti guardar stasgione.
Ancor ti sforzi la volglia
D'amore, e la gielosìa,
Con senno porta la dolglia
E nom perdere per tua folìa, Amore.

Darauf entgegnet der liebende, wenn er schmerzen erdulde, habe sie deswegen keinen grund, sich zu erkühnen, auf ihn herabzusehen. Jeglichen trost habe er noch nicht verloren. Falsch sei ihre treue gewesen, welche sie ihm an einem abende im beisein von drei personen erwiesen habe. Denn er habe gehofft, ihr allein zu gehören. In der folgenden strophe äußert die dame ihren schmerz über die ungerecht gegen sie erhobenen beschuldigungen. Der liebende fährt aber dessen ungeachtet fort, sie zu schmähen. Sie ergehe sich in täuschungen, stets lebe sie in freuden und finde an seinem unglück gefallen. Ihrer niedrigen gesinnung müsse sie sich schämen. Die dame verteidigt sich noch einmal, bittet ihn am ende aber doch, er möge den verdacht, daß sie ihm unrecht tue, von ihr nehmen und ihre vergehen in das buch der vergessenheit schreiben. In mißtrauen klingt auch die letzte strophe des kontrastes aus:

Madonna, in vostra intendenza
Niente mi posso fidare,
Chè molte fiate im perdenza
Trovomi di voi amare.
Ma s' eo sapesse in ciertanza
Esser da voi meritato,
Non averei rimembranza
Di nessun fallo passato, Amore.

Ein weiterer kontrast, welcher in den rahmen dieser gedichte gehört, ist der des Ciacco dell' Anguillaia: *O gemma leziosa*, ein gedicht, das schon öfters gegenstand der erörterung gewesen ist.[1]) Mit den worten:

[1]) Siehe Gaspary, Literaturgeschichte, I s. 94; Trucchi, I s. 69ff.; Bartoli, I pr. d. s. d. l. it., s. 153; Carducci, Cant. e ball., s. 13 und Nannucci, Man. d. l. it., 2. aufl. I, s. 191. Der kontrast findet sich im Cod. Vat. 3793, nr. 261.

O gemma leziosa.
Adorna villanella,
Che se' più virtudiosa
Che non se ne favella.
Per la virtute ch' hai,
Per grazia del signore
Aiatumi, che sai
Ch' io son tuo servo —

wendet sich der amante an seine dame und bittet in liebesnot um hilfe. Ein wenig ironisch, aber mit höflicher bescheidenheit entgegnet die dame:

Assai son gemme in terra
Ed in fiume ed in mare
Ch' hanno virtude in guerra
E fanno altrui allegrare.
Amico, io non son dessa
De quelle tre nessuna:
Altrove va per essa
E cerca altra persona.

Edelsteine gäbe es auf dem lande, in flüssen und im meer. Dort möge er sich eine andere suchen. Denn sie rechne sich nicht zu diesen edelsteinen. Als der amante ihr sagt, ihre antwort sei doch zu abstoßend, ein schiff besitze er nicht und steuermann sei er nicht, um dorthin zu fahren, wohin sie ihn weise, wenn sie ihm nicht helfe, müsse er sterben, entgegnet sie, wenn er auf dieser fahrt umkommen zu müssen fürchte, glaube sie nicht, daß wahre liebe ihn ergriffen habe. Falls er noch vor ablauf des jahres stürbe, werde sie für ihn die messe beten lassen. Das messebeten weist jener aber von sich. Diese zeremonie erscheine ihm nicht nötig. Ein mann, der plötzlich sterbe, ohne die messe zu hören, kehre auch nicht zurück, um das versäumte nachzuholen. Infolge dieser worte beginnt die dame am christenglauben des gegners zu zweifeln. Als sie ihm deswegen seine bitte nicht erfüllen will, gibt er ihr die heilige versicherung, daß er den christenaltar anbete. Jetzt erst, wo die dame weiß, daß er demütig zu bitten versteht und freude am christlichen glauben empfindet, schenkt sie seiner bitte gehör und fragt nach seinem anliegen. Folgendermaßen bittet er sie um ihre liebe:

A me non piace
Castella nè moneta:
Fatemi far la pace
Con l' amor che sapete.
Questo addimando a voi
E facciovi finita,
Donna siete di lui
Ed egli è la mia vita.

Zu diesem kontrast sagt Bartoli:[1]) „La lingua v' è franca, naturale, sicura, disinvolta, è lingua che si sente parlata senza raffazzonamenti, senza imitazioni latine o provenzali. E come la lingua, il concetto: un dialogo di amore, che va svolgendosi con una tranquilla serenità. Si noti bene che noi non diciamo che un tal canto sia popolare, nel più rigoroso significato della parola, c' è dentro anzi, e chiarissima, la mano di un poeta di professione, ma di un poeta però che al genere popolare tenta di avvicinarsi, che ha sentiti nel cuore i canti del popolo e della loro fresca giovinezza ha imparato qualche cosa". Dann meint er, dieser kontrast gehöre einer schule an, welche wahrscheinlich als reaktion gegen den eindringenden provenzalismus anzusehen sei, als reaktion gegen die rhetorik der zeit, welche den anspruch für sich erhebe, die kunst zu versteinern, indem sie diese durch feste regeln forme und sie zur vertreterin einer kunstart mache, welche nicht mehr zeitgemäß sei. Über Ciacco dell' Anguillaia, der von Dante in der „Divina comedia" genannt wird, und über seine herkunft haben sich die Danteforscher den kopf zerbrochen. Wir wissen nicht, wo das gedicht entstanden ist. Daß es jünger sei als das jahr 1250, wird nicht angenommen. Form und inhalt weisen ohne zweifel nach Sizilien. Es wäre verfehlt anzunehmen, das gedicht sei ohne provenzalisch-sizilianische beeinflussung entstanden und wie die *Rosa fresca aulentissima* als volksdichtung anzusprechen. Die freie, natürliche, unbefangene sprache fällt freilich auf. Daß es aber völlig unabhängig von der konventionellen modedichtung jener zeit entstanden sei, möchte ich nicht glauben. Es ist vielmehr, wie Bartoli auch zugibt, die hand eines professionellen dichters, die diesen kontrast schreibt, eines dichters, der die frische

[1]) Bartoli, I. pr. d. s. d. l. it., s. 153.

jugendkraft der volksgesänge gespürt hat und daher bestrebt ist, sich mit diesem liede dem echten volksliede zu nähern. Daß nun das gedicht deswegen als reaktion gegen den eindringenden provenzalismus anzusehen sei und sich absichtlich gegen rhetorik der zeit wende, erscheint mir wenig wahrscheinlich. Dieses gedicht ist ein kontrast wie alle andern. Der dichter desselben ist stark durch die provenzalische manier beeinflußt. Einige stellen des gedichts reihen es ohne zweifel in die modedichtung jener zeit ein. „Amante" erscheint als schmachtender diener seiner angebeteten. Er will sterben, wenn sie ihm nicht hilft. Überhaupt die ganze art und weise, wie der sehnsüchtige, hilflose, um gnade flehende liebhaber sich gebärdet, ist trobadormäßig. Der unterschied des kontrastes anderen gegenüber besteht allein darin, daß der dichter mehr natürlichkeit und gesunderes gefühl hineinlegt und die religiosität der dame, von der er sich wohl persönlich überzeugt hat, benutzt, sein ziel zu erreichen. Wie weit das gedicht unter dem einfluß sizilianischer volksdichtung stand, ist schwer zu sagen.

Völlig verschieden von der höfischen poesie ist dagegen ein anderer kontrast, nämlich die *Rosa fresca aulentissima* des Cielo D'Alcamo.[1]) Es handelt sich auch hier um einen dialog zwischen dame und liebhaber. Einem jeden fällt der infolge seiner frische und rohheit höchst originelle inhalt auf. Ich führe hier an, wie Gaspary den dialog charakterisiert:[2]) „Der Liebende bittet um Erhörung seiner Wünsche; sie widersteht; er wird immer zudringlicher; sie verteidigt sich, wie sie kann, und wie eine, welche im Grunde doch nachzugeben bereit ist; sie droht ins Kloster zu gehen, weiter gar sich zu töten; sie droht ihm mit ihren Verwandten, welche kommen würden, ihn zu züchtigen. Der Liebhaber weiß recht wohl, mit wem er es zu tun hat, und läßt sich durch ihre Worte nicht abschrecken; endlich erreicht er, was er will, und der Dialog schließt mit einer sehr unverhüllten Zustimmung des Mädchens". Daß dieser inhalt ein ganz

[1]) Siehe Gaspary, Dichterschule, s. 123. Hier auch nähere literatur. Über die neueste arbeit siehe s. 15 dieser abhandlung.

[2]) Gaspary, Lit., I s. 73 f.

anderer ist als derjenige der bis jetzt besprochenen kontraste, läßt sich nicht bestreiten. Auch der strophenbau des gedichtes weicht vom üblichen bau der sizilianischen kontraste ab. Daher stimmen die meisten forscher auch darin überein, daß wir es hier mit eigentlicher volksdichtung zu tun haben, welche völlig außerhalb der konventionellen poesie der Sizilianer stehe. D'Ancona wollte den kontrast als ein altes sizilianisches volksgedicht ansehen. Caix dagegen wollte beeinflussung durch französische pastorelen nachweisen. Gewisse eigentümlichkeiten isolieren das gedicht; man weiß nicht recht, wo man es unterbringen soll. Mit der sizilianischen dichterschule kann man es jedoch nicht in verbindung bringen.

Das gleiche scheint der fall zu sein bei einigen italienischen kontrasten, die z. b. einen streit zwischen der mutter und ihrer heiratsfähigen tochter oder einen dialog zwischen zwei ihren männern untreuen schwägerinnen darstellen.[1]) Zwar haben wir in der provenzalischen literatur ähnliche kontraste, wie z. b. den des Wilhelm von Saint-Leidier: *D' una don' ai auzit dir que s' es clamada*,[2]) zwischen *Molher* und *Senhor*. Doch nimmt man nicht an, daß diese irgendwie direkt auf jene italienischen kontraste eingewirkt haben.

Wie man sich die abhängigkeit der übrigen hier besprochenen kontraste von provenzalischen vorbildern vorzustellen hat, habe ich schon angedeutet. Die Sizilianer übernehmen nur die provenzalischen kanzonen, nur an ihnen finden sie gefallen und ahmen sie daher bis ins einzelne nach. Sie kleiden den kanzonenstoff, um zu großer eintönigkeit vorzubeugen, in die form der aus der Provence entlehnten tenzone. Ob sie bei der nachahmung bestimmte provenzalische lieder, die vielleicht in Italien bekannt waren, im auge hatten, ist schwer zu sagen. Man wird aber geneigt sein, anzunehmen, daß gedichte wie der kontrast Raimbauts von Vaqueiras mit der Genueserin und der dialog des Albert von Sestaro ihnen dabei im geiste vorgeschwebt haben, zumal da in diesem auch inhaltliche übereinstimmungen mit italienischen gedichten vorhanden sind.[3])

[1]) Casini, G. G., s. 36.
[2]) M. W. II, 55.
[3]) Siehe M. W. III, 381 und R. III, 163.

Es erübrigt sich wohl, näher auf den kontrast Raimbauts von Vaqueiras einzugehen. Auf originelle weise tritt der provenzalische weltgewandte dichter der ungeschliffenen frau gegenüber, verschwendet, wie Diez sagt,[1]) die perlen und blüten einer dichterischen sprache an sie und freut sich im stillen ihrer unartigen, ungehobelten antworten. Es ist eines der originellsten gedichte, welches die provenzalische literatur aufweist.[2]) Die italienischen fingierten tenzonen sind nur schattenbilder der wenigen uns überlieferten provenzalischen. Ich erinnere an die gedichte des mönchs von Montaudon. In einer tenzone führt er uns den kampf zwischen den weibern und den mönchen vor. Die weiber nehmen das recht des schminkens für sich in anspruch. Der mönch wehrt sich dagegen.[3]) In einer andern greift Gott selbst in den kampf ein. Er befiehlt dem mönche, dem unfug des schminkens zu steuern. Der ist aber anderer meinung. Er hält das putzen und glätten für ein naturrecht der frau und bittet Gott um nachsicht. Erst dann würde das schminken aufhören, wenn Gott entweder die frau bis zum tode schön sein ließe oder die schminke ganz aus der welt schaffe. Ein anderer dichter findet den erdichteten redegegner in seinem roß, ein anderer ergeht sich in tadel gegen seinen mantel, der ihm auf seinen kriegszügen nicht genügend beistand geleistet habe.

Diese art lieder, die eigentlich den kern provenzalischer fingierter tenzonen ausmachen, sind in Italien nicht nachgeahmt worden. Andere gedichte, die zwiegespräche zwischen dichter und Amor, der personifiziert gedachten liebe, enthalten, finden sich nur in Toskana, wo überhaupt eine viel engere, direktere anlehnung an provenzalische muster anzutreffen ist als in der sizilianischen dichterschule. Auf diese lieder werde ich natürlich später zurückkommen. Auch nachahmungen provenzalischer „coblas tensonadas“,[4]) gedichte, in denen sich

---

[1]) L. und W. s. 221.

[2]) Siehe Monaci, Crest., s. 14 und Appel, Chrest., s. 131.

[3]) Diez, L. und W., s. 274.

[4]) Siehe Selbach, s. 36, und Leys d'amors I, 322. Die Leys d'amors verstanden unter cobla tensonada etwas anderes als wir heute darunter verstehen. Dazu sind die zur erläuterung der „cobla tensonada en autre maniera dicha enterrogativa“ angeführten beispiele recht wenig beweiskräftig

wechselreden in einer und derselben strophe vollziehen, sind auf Sizilien nicht nachzuweisen. Man müßte schon Albert della Viola, von dem eine ganze reihe derartiger gedichte stammen, der dichterschule zuzählen. Da aber wenige anhaltspunkte dafür vorhanden sind, daß er mit der dichterschule in verbindung gestanden habe, und man coblas tensonadas auch sonst in Toskana vorfindet, werden auch seine gedichte später erörtert werden.

Aus allem geht hervor, daß wir in der provenzalischen tenzonenliteratur recht wenig haben, was direkt bestimmend auf die sizilianischen kontraste eingewirkt hätte. Selbach hält einige provenzalische kontraste, wie den des Albert von Sestaro [1]) oder den zwischen Pistoleta und einer dame [2]) und einige andere [3]) überhaupt nicht für fingierte tenzonen. Nach ihm sind es dialoge, in welchen die dichter um rat in ihrer liebesqual bitten oder sich als versteckte boten an ihre hohen damen wenden. Sie verfolgen dabei den zweck, der geliebten ihre huldigung entgegenzubringen. Pistoleta hat sich z. b. mit seiner dame überworfen. Er fragt daher bei einer andern an, ob sie ihm raten könne, das alte freundschaftsverhältnis wieder herzustellen:

Bona domna, un conseill vos deman
Que me·l dones, que molt m'es grant mestier.
Que·n una donna ai mes tot mon talan,
Ni nuilla ren tan no desir ni quier;
E diguas me si laudatz que l'enquera
De s'amistat, o enquar m'en sofrieira
Qu'el reprovier retrai certamen.

In der letzten strophe des liedes ist von dieser anfänglichen bitte überhaupt nichts mehr zu bemerken. Der dichter singt vielmehr ein loblied auf die schönheit und den adel seiner dame, indem er ihr dabei seine liebe beteuert:

Bona domna, tant es cortes'e pros
Que ben sabetz s'ieu vos am ni us vol be.
Que tal joi ai quant puosc parlar ab vos
Que de ren al no·m membra ni·m sove.

---

[1]) M. W. III, 181.
[2]) Ibid. III, 182.
[3]) Siehe Selbach, s. 36 und 37.

. . . . . .
. . . . . .
Vos es cella vas cui mos cors s'aten.
Merce, domna, car tan dic d'ardimen.

Diese art gedichte hält Selbach nicht für streitgedichte, er nennt sie kanzonen in gesprächsform, eine art, zu welcher die dichter griffen, um der monotonen form des minneliedes eine neue wendung zu geben. In einer anmerkung sagt er dann, ähnliche dialoge zum ausdruck der verschiedenartigsten stimmungen und gedanken seien auch in anderen literaturen, besonders in der italienischen nicht selten, wobei er auf Nannucci, Manuale della letteratura italiana, band I, und damit auf jene lieder verweist, welche gerade in diesem abschnitt gegenstand der untersuchung waren. Die tiefgehende verwandtschaft dieser lieder mit den von ihm beschriebenen provenzalischen kanzonen in gesprächsform hat er erkannt. Über das nähere verhältnis dieser lieder zueinander war er sich aber anscheinend nicht klar.[1]) Und in der tat ist es mit schwierigkeiten verbunden, das richtige verhältnis der beiden ähnlichen gattungen beider literaturen aufzudecken. Von einer direkten abhängigkeit der italienischen lieder von diesen provenzalischen kanzonen in gesprächsform habe ich mich nicht überzeugen können. Wohl ist die gesamte lyrische tendenz der italienischen kontraste stark durch die gedankenrichtung der Provenzalen beeinflußt. Die „contrasti" als solche sind aber wohl ihrer form nach unabhängig von direkten provenzalischen vorbildern ins leben gerufen worden.

2. Die wirkliche Tenzone.

Wie schon im geschichtlichen überblick gesagt ist, haben wirkliche tenzonen auf Sizilien wenig beachtung gefunden. Die Sizilianer gingen völlig in provenzalischen gedanken und empfindungen konventioneller art auf und hatten kein verlangen, selbst eigene originelle gedanken dichterisch zu bearbeiten. Die folge davon war, daß wirkliche tenzonen, die doch meistens persönliche meinungen der dichter über

[1]) Siehe Selbach, s. 38 anm.

vorgänge der zeit oder bewertungen dichterischer produkte enthalten, fast nicht aufkamen. Nur zwei persönliche tenzonen im sinne der Provenzalen sind uns überliefert. In der einen tenzoniert der abt von Tivoli mit Giacomo da Lentino.[1]) Jener ruft in größter liebesnot den gott der liebe an:

Oi deo d'amore, a te faccio preghera
Ca m'inteniate si chero razone:
Cad io son tutto fatto a tua manera,
Cavelli e barba agio a tua fazone
Ed ongni parte, agio viso e ciera,
E fegio in quatro serpi ongne stagione,
E la lengua a giornata m' è legiera,
Però fui fatto a tua speragione.
E son montato per le quatro scale
E sono afflicto; ma tu m' ài feruto
De lo dardo de l'auro: ond' ò gran male,
Ché per meççο lo core m' à partuto.
Di quello de lo piombo fa altrectale
A quella per cui questo m' è avenuto.

Notar Giacomo antwortet ihm, auch er sei verliebt, aber er bestreite mit allem nachdruck das recht des abtes, einen gott der liebe anzurufen: *ed io lo dico che nonn è nejente ca dio d'amore sia od essere osa.* Wer die existenz des gottes der minne beweise, dem werde er zeigen, daß gott sich nur in einer form offenbare. Der abt antwortet ihm hierauf: „Dir, lieber freund, sage ich frei heraus, das glaube ich nicht, daß ihr von herzen liebt. Wenn wirklich die liebe dein herz ergriffen hätte, würdest du schon unterlassen haben, die göttlichkeit ihres wesens zu bezweifeln. Du urteilst über die liebe, wie ein zuschauer über eine schlacht, an der er nicht teilgenommen hat". Notar Giacomo entgegnet hierauf, er habe sich nie einen solchen scherz erlaubt, sich zu schämen, das zu sagen, was er denke. Er werde daher frei und frank bekennen, was er von der liebe halte. Weit sei er davon entfernt, an ihre göttlichkeit zu glauben. Wenn man vielmehr nur ein ganz wenig verliebt sei, gerate man völlig aus der verfassung, veranstalte eine unterredung mit der liebsten und sage: *„Donna, s'io non agio ajuto, io mende moro e fonne*

[1]) Siehe Monaci, Crest., s. 60.

saramento". „Meine dame, wenn du mir nicht hilfst, ich schwör's dir, so gehe ich zu grunde". Die meisten liebhaber gäben das nicht zu, sondern blieben zeitlebens lügner. Der abt von Tivoli, eines besseren belehrt, ist über diese aufklärenden worte außer sich vor freude. Er sagt, diese worte hätten ihn mehr erheitert als die heitere luft:

Lo vostro detto, poi ch' io l' agio udito,
Più mi rischiara che l' airo sereno;
Magio infra li mesi è l più alorito,
Per dolzi fiori che spande egli è l più fino.

Unter der versicherung der wertschätzung seines opponenten beschließt der abt das gedicht.

Hier liegt eine persönliche tenzone, deren gegenstand die liebe ist, vor, wie wir sie charakteristischer in der Provence nicht haben. Ihre zahl ist dort nicht groß. Peire Vidal will z. b. in einer tenzone aufklärung über den widerspruch, den verstand und torheit in seinem wesen bilden, besonders hinsichtlich seiner sinnlichen verliebtheit. In einem anderen gedicht hebt er den wert der treue in der liebe hervor. Dazu werden zuweilen verschiedene ansichten über den wert und die natur der liebe gewechselt.[1]) Dieser stoff ist eigentlich partimenstoff. So wäre es z. b. auch eine ausgezeichnete partimenfrage gewesen, wenn der italienische dichter den gegenstand des streites in die frage gekleidet hätte: glaubt ihr, daß die liebe göttlich ist oder nicht? Es ist aber bezeichnend für die sizilianische dichterschule, daß sich partimens hier keines hohen ansehens haben erfreuen können. Und das erklärt sich wohl daraus, daß die Italiener von vornherein an die diskussionen über wesen und ursprung der liebe mit mehr ernst herantraten. Guido Guinicelli und andere dichter des „dolce stil nuovo" haben sich dieser frage später besonders angenommen. Es erscheint fast verwunderlich, daß diese sizilianischen dichter inmitten der konventionellen dichtung jener zeit mit solcher persönlichen wärme nach dem wesen der minne gefragt haben. Daß der inhalt des gedichtes ironisch aufzufassen sei, möchte ich nicht annehmen. Zwar läßt sich aus den antworten des notars zuweilen etwas spott

[1]) Siehe Selbach, s. 61, und Gaspary, Dichterschule, s 68.

herauslesen. Der spott ist aber ja in anbetracht der ihm recht abstrus erscheinenden ansicht seines gegners berechtigt. Wenn ein abt die liebe spürt und sie gleich mit Gott in verbindung bringt, wenn dann ein notar, der natürlich so leicht auf derartige assoziationen nicht kommen wird, sich spottend dagegen wendet und wenn schließlich der abt den spott nicht herausfühlt, sondern sich obendrein dafür bedankt, so ist alles das ja natürlich und verständlich. Daß der abt von Tivoli tatsächlich verliebt ist, läßt sich nicht bestreiten. Die worte der klage: *ma tu m'ai feruto de lo dardo de l'auro: ond' ò gran male, ché per meççο lo core m' à partuto* sind in vollem ernste gesprochen. Daß diese tenzonen andererseits aber auch ganz sizilianischen geistes sind, beweist die lamentierende art der anbetung des gottes der liebe und die völlige hilflosigkeit des abtes, der hiermit dem allgemeinen typus provenzalisch-sizilianischer liebhaber entspricht. Auch ist das gedicht voll von provenzalischen bildern und redewendungen. Wendungen wie: *tu m'ai feruto de lo dardo de l'auro, per meççο lo core m'à partuto* und *amore m'à feruto* sind echt provenzalisch. Man vergleiche damit:

Arai ben d'amor apres
Cum sap de son dart ferir[1])

oder: E·l dieus d'amor m'a nafrat de tal lansa.[2])

Außerdem vergleiche man mit der klage des abtes die klage Simon Dorias:[3])

Segn'en Lafranc, tant m'a sobrat amors
Qu'ieu non conosc lo mal dal be qu'ieu n'ai;
Car lo maltraigz m'es tan douza sabors
Qe·l gaugz ni·l bes no·m ten pro qant ieu l'ai:
Per q'ieu conosc q'a mourir m'er, zo sai,
Ni no·m partrai, tant son fisel amaire . . .

Man bemerkt, daß der grundton beider klagen derselbe ist. Im weiteren wird Simon Doria von Lanfranc erwidert, in seinen augen sei derjenige ein tor, welcher freud und leid der liebe nicht auseinanderhalten könne. Daraufhin bezweifelt Lanfranc, daß sein freund je recht geliebt habe, indem er sagt:

[1]) Siehe R. V, 325.
[2]) Siehe Diez, P., s. 123.
[3]) Bertoni, I tr. m. d. Gen., s. 3.

Segn'en Lafranc, bien cuidava de vos
Conseil trobar, mas ia mais nol qerrai,
Q'enemics etz de totz los amoros . . .
Car si fossetz d'amor pauc ni gaire
Ia de triar non agratz tal poder
Quom mi dissetz . . .[1])

Hiermit vergleiche man folgende worte des abtes von Tivoli:

A te lo dico, amico, imprimamente,
Ca non credo ca lealmente amiate.
S'amor t'avesse feruto coralmente,
Nom parleresti per divinitate.

Die ähnlichkeit fällt sofort ins auge. nur mit dem inhaltlichen unterschiede, daß in der tenzone des Simon und Lanfranc Cigala freud und leid der liebe gegenstand des streites ist, während es sich hier um die göttlichkeit der liebe handelt.

Das zweite gedicht hat folgenden inhalt:[2]) Jacopo Mostacci bezweifelt die annahme der leute, Amor besäße macht und zwinge die herzen zu lieben. Dieser ansicht, sagt er, könne er nicht beipflichten. Andere dagegen möchten die liebe aus gegenseitigem gefallen entstehen lassen. Dieser meinung sei auch er. Weil er aber über das wahre wesen der liebe im zweifel sei, setze er seine freunde zu urteilssprechern ein. Pietro della Vigna erwidert ihm, da man die liebe nicht sehen könne, sie uns auch nicht als körper entgegentrete, seien viele leute so töricht zu glauben, die liebe sei nichts. Er meint dann, weil die minne sich so gebieterisch im innern des herzens bemerkbar mache. müsse sie einen viel höheren wert haben, als wenn man sehen könne, wo sie sich in ihrem glanze aufhalte. Dieses sich gebieterisch äußernde verlangen sei die liebe. Notar Giacomo da Lentino gibt ihm folgende antwort:

Amor è un desio che ven da core
Per habundanza di grand plaçimento;
Egl' ogli en prima genera l' amore,
E lo core li dà nutrigamento.
Ben è alcuna fiata om amatore
Senza vedere so namoramento,

[1]) Bertoni, I tr. m. d. Gen., s. 4.
[2]) Monaci, Crest., s. 59.

Ma quel amor che strenze cum furore,
Da la vista dig ogli à nasemento.
Che gl' ogli rapresenta a lo core
D'onni cosa che veden bono e rio,
Cum è formata naturalemente.
E l core che di ço è concipitore,
Ymaçina e plaçe quel desio;
E questo amore regna fra la zente.

Die liebe komme also wegen überflusses von gefallen aus dem innern des herzens. Sie entstehe in den augen, werde vom herzen genährt und zwar berichten die augen dem herzen, wie die zur liebe anregende person beschaffen sei. Dann bilde das herz das verlangen aus. Diese liebe besitze tatsächlich macht und beherrsche die leute.

Hinsichtlich der unterbringung dieses gedichts unter eine bestimmte kategorie der tenzone sind schwierigkeiten vorhanden. Man kann das gedicht ebensogut als partimen denn als persönliche tenzone auffassen. So ist z. b. die art der fragestellung echt partimenartig. Jacopo Mostacci gibt vor, sich in einem dilemma zu befinden. Er setzt seine ansicht auseinander und macht seine freunde zu richtern. Der eine gegner setzt also einen fall, den er seinem interlokutor zur beantwortung übergibt. Das sind eigenschaften, die für das provenzalische partimen besonders charakteristisch sind. Der ernst jedoch, mit welchem die frage erörtert wird, spricht gegen das joc-partit. Jacopo Mostacci hat nicht, wie es im provenzalischen partimen der fall ist, seinen freunden das sonett gesandt, um von ihnen antworten subtiler, sophistischer art zu empfangen. Pietro della Vigna und Giacomo da Lentino begnügen sich auch nur mit einer einzigen antwort und vertreten in klaren worten bestimmt ihre ansicht. Der fragesteller nimmt auch nicht gelegenheit, seine meinung von neuem zu verteidigen, sondern ist durch die beiden antworten vollauf seines zweifels enthoben. Wie ganz anders im provenzalischen, wo jeder darauf bedacht ist, mittelst sophistischer beweisführung den gegner von der richtigkeit seiner ansicht zu überzeugen. Hier dagegen gewinnt man den eindruck, als ob eine aufrichtig gemeinte auseinandersetzung des problems vorliege, das die Italiener jener zeit immer wieder beschäftigte. Überhaupt hat man, wie auch

schon einmal gesagt ist, dem joc-partit in Italien nicht viel geschmack abgewinnen können. Auf Sizilien haben wir kein einziges gedicht, das man als ein echtes provenzalisches partimen bezeichnen könnte. In Toskana finden sich nur wenige derartige gedichte, und diejenigen, welche wirklich da sind, weichen mit wenigen ausnahmen inhaltlich und formell, ähnlich wie die letzt besprochene tenzone, so stark vom typus des provenzalischen partimens ab, daß man sie ebensogut einer anderen gattung zurechnen kann. Näher werde ich darauf bei der besprechung des joc-partits in Toskana zurückkommen.

Die frage nach dem wesen und ursprung der minne ist auch ein beliebter gegenstand der provenzalischen lyrik. Uc Brunet sagt:[1])

Amors que es us esperitz cortes
Que nos laissa vezer mas per semblans;
Quar d' uelh en uelh salh e fai sos dous lans
E d' uelh en cor e de coratge en pes.

Die ansicht des notars Giacomo da Lentino, die minne entstehe aus sehen und gefallen, ist auch die triviale erklärung für den ursprung der liebe, welche man bei provenzalischen dichtern findet. Aimeric de Belenoi sagt:[2])

Que fin' amors, so sapchatz,
Non es als mas voluntatz,
Qu' adutz ins el cor vezers,
Don la rete bels plazers,
E viu de dous pessamen.

Ähnlich auch Aimeric de Pegulhan:[3])

Sapchan qu' amors es fina bevolensa,
Que nais del cor e dels huelhs ses duptar.

Die Provenzalen äußerten diese ansichten, ohne sich viel dabei zu denken. Darin liegt der unterschied der behandlung dieser frage in Italien, daß man sich hier der sache mit allem ernste annahm und sie tiefer zu ergründen suchte. Die drei teilnehmer an dieser tenzone haben zuerst in Italien

[1]) Gaspary, Dichterschule, s. 68.
[2]) M. G. 904, 4.
[3]) Ibid. 735, 5.

eine erklärung der „minne“ gegeben haben, welche sich durch selbständige und tiefe auffassung des problems auszeichnet. Dieser ansicht ist auch Morandi, wenn er sagt:[1]) „Non v' ha dubbio: in quella tenzone l' amore già è argomento non più di sfogo o di conversazione aulica, ma di meditazione filosofica. Vi si pone addirittura il problema della sua essenza, e di tal problema si discute non colla donna amata, ma tra uomini, gravemente, come di una delle questioni più serie e più astruse del momento“.[1]) Es ist auffällig, daß lieder, die mit ernst und interesse nach dem wesen der liebe fragen, schon auf Sizilien vorkommen. Doch sind diese beiden gedichte nicht die einzigen ihrer art. Auch andere beschäftigen sich mit demselben problem. Sie entbehren aber der frische, die diese beiden kontraste infolge der in ihnen zu tage tretenden persönlichen meinungsverschiedenheiten annehmen, und machen den eindruck geringerer originalität und stärkerer abhängigkeit von der provenzalisierenden poesie jener zeit. Möge folgendes gedicht des notars Giacomo da Lentino schließlich dies noch illustrieren:

Dal cor si move un spirito in vedere
D' in occhi 'n occhi di femina e d' omo,
Per lo qual si concrìa uno piacere,
Lo qual piacere mo vi dico como:

E nasciene un benivolo volere,
Lo quale amore chiamat' è per nomo.
Dentro dal core si pone a sedere,
Ca nom porìa in più sicuro domo.

Nascie di sangue netto pur c'al core,
Che l'animo de l' om ten 'n alegranza
E sengnoregia ciascuno altro omore,

E fàlla stare in quella disianza;
Quello può dire om che sia amore:
Amor è cosa con gran dubitanza.[2])

[1]) Morandi, Antologia della nostra critica letteratura, s. 217.
[2]) Siehe D'Anc. e Comp. IV, s. 12.

Kapitel II.

Die Tenzone in Toskana.

1. Die wirkliche Tenzone.

a) Wirkliche Tenzonen, in denen es sich um persönliche Streitigkeiten handelt.

In der sizilianischen dichterschule fanden sich keine echten wirklichen tenzonen im sinne der Provenzalen. Die einzige art der tenzone, die auf Sizilien besonderes ansehen genoß, bildeten die kontraste. In ihnen wurden kämpfe zwischen zwei dichtern fingiert. Sie waren nur von einem dichter verfaßt. Naturgemäß gehören sie auch zur gattung der wirklichen tenzonen. Die eigentlichen wirklichen kampflieder aber, welche persönliche gegensätze der dichter zum austrag bringen, welche sich durch eine ungemilderte bitterkeit und schroffheit auszeichnen, sind auch neben den andern arten der tenzone in Toskana gepflegt worden. Von gefühlen der leidenschaft und des hasses erfüllt, zeugen viele dieser tenzonen von spott und ironie, von sarkasmus und satire. Auf vorwürfe wird zumeist durch selbstverteidigung erwidert, nicht selten werden aber auch kräftige gegenhiebe ausgeführt. Es sind dies eigentliche kampflieder, wie man sie, wenn auch unter anderen umständen, auch häufig in der Provence antrifft. Hier in Toskana sind sie die produkte der poetischen korrespondenzen, welche, wie schon im geschichtlichen überblick gesagt ist, Guittone und seiner schule ihre entstehung verdanken. Guittone, das haupt der toskanischen schule, wechselte auf schriftlichem wege mit seinen zeitgenossen sonette aus. Diese tragen oft einen sehr freundschaftlichen

charakter, so daß sie inhaltlich kaum verdienen, als tenzonen bezeichnet zu werden. Oft jedoch zeugen sie von neid, mißgunst und persönlicher feindschaft. Sie sind daher auch meistens voll von bitterem spott und scharfer ironie, welche aber, teils in die schmeichelhaftesten worte eingekleidet, teils in schwer verständlicher sprache wiedergegeben, anfänglich oft gar nicht vom leser herausgefühlt werden. Nach mehrmaligem durchlesen erst überzeugt man sich von dem wahren inhalt vieler solcher gedichte.

Jetzt zu den gedichten selber. Guittone läßt zuweilen die zeitgenossen seinen spott recht stark fühlen. Er richtet an Messer Onesto da Bologna ein sonett, in dem er sich über den namen des gegners lustig macht. Der name „honesto", der „ehrenhafte", schien Guittone für Onesto da Bologna unpassend zu sein. Er schreibt Onesto daher, er hoffe, dieser sei sich dessen bewußt, daß der name eines menschen mit seinen taten im einklang sein müsse. Da es bei ihm nicht der fall sei, wünsche er, daß er sich einen anderen namen beilege. Weiter sagt Guittone, auch er habe sich einen namen gewählt, der nicht seinen verdiensten entspreche. Jedesmal wenn er seinen schmutzigen namen mit dem ehrenhaften seines gegners vergleiche, möchte er dessen namen geändert wissen.[1]) Onesto antwortet ihm:

Vostro saggio parlar, ch' è manifesto
A ciascuno che senno aver desìa,
E 'l cortese ammonir, da 'l qual richiesto
Sono per rima di filosofia,
M'ha fatto certo, sì ben chiosa in testo,
Caro mio frate Guittone, ch' io dovria
Mutar ciò ch' ho da la ragione inpresto
Over più seguitar sua dritta via.
Di che ringrazio voi; ma ragionando
Dico, ch' ho visto divenir beato
Omo non giusto: ciò considerando
Spero trovar perdon del mio peccato,
Lo nome e 'l fatto sì ben accordando
Ch' io ne saraggio ne la fin laudato.[2])

[1]) Pelaez, s. 135 ff.
[2]) Casini, Poeti bolognesi s. 106, und Val. II, 143.

Eine treffendere antwort als diese konnte Onesto auf Guittones spottgedicht nicht geben. Indem er ihm anfangs seine hohen verdienste vor augen hält und ihn als einen lieben bruder bezeichnet, entgegnet er Guittone, seine gemahnenden worte hätten ihn überzeugt, daß er seinen namen ändern oder den rechten weg betreten müsse. Er dankt ihm, dem meister, wie es sich geziemt, fügt aber hinzu, auch ungerechte menschen habe er schon glückselig werden sehen. Auch er hoffe daher noch verzeihung für seine sünden zu erlangen, zumal er sich bemühen werde, seinen namen so gut mit seinen taten in einklang zu bringen, daß man ihm am ende das lob nicht versagen werde.

Man fühlt die feine ironie heraus, die in diesen worten liegt. In den grenzen des schicklichen bewegt sich Onesto da Bologna trotzdem. Das kann man nicht mehr von einem von Giudice Ubertino del Bianco d' Arezzo an Guittone gesandten sonett behaupten, welches ebenfalls wohl als antwort auf das an Onesto da Bologna gerichtete schmähsonett anzusehen ist. Dem Ubertino del Bianco d' Arezzo wird der sonettwechsel zwischen Guittone und Onesto zu gesicht gekommen sein. Vielleicht hat er die antwort Onestos für zu milde befunden und Guittone gleiches mit gleichem vergelten wollen.[1]) „Wenn dein name (nämlich Guittone = der Unsaubere) sich nach deinen taten richtet, bruder Guittone", wendet er sich an ihn, „dann ist dein leben das richtige. Wenn dein name zu wissen bedeutet, wie ein verrückter zu leben hat, auch dann ist deine lage noch eine gute (*ancora è bona tua conditione*). Wenn aber dein name das zeichen dafür ist, daß du berechtigt bist, ohne kauf zu nehmen, dann möchte mir schon die religion gefallen. Ich würde aber nicht mit dir tauschen, selbst wenn du die größte beredtsamkeit aufwenden solltest". Im weiteren weist Ubertino den bruder daraufhin, daß ein reines und ein saumseliges gewissen sich schlecht miteinander vertragen und fragt ihn, weshalb er ein leben führe, das Gott misfalle und bei den menschen ärgernis errege (*perké fai vita, quanto al meo parere, leggiera a Dio et al mondo nojosa?*). Guittone

[1]) Siehe Gaspary, Dichterschule, s. 98.

findet auch hierauf die richtige antwort. „Nur soweit ich euch gleiche", sagt er, „bin ich in jeder handlung unsauber. Ihr glaubt tun zu dürfen, was ihr wollt. Mit anwendung von gewalt, wissen und schande dient ihr der welt. Weil ihr die macht in den händen habt, scheinen euch die leichtfertigsten handlungen, die ihr begeht, erlaubt und berechtigt":

E come voi di forza e di savere
E d' onta, ke niente è nighittosa,
Servite al mondo e dimandate avere,
E per molta leggera e venal cosa
Vi date tutto in potendo parere,
Sembra soave a voi cosa nojosa.[1])

Man sieht also, daß beide nicht davor zurückschrecken, sich gegenseitig die unlautersten sachen vorzuwerfen. Schlechtigkeit, verrücktheit, torheit, leichtfertigkeit, unsauberkeit u. dgl. mehr nehmen sie in den mund.

Es scheint Guittone viel vergnügen bereitet zu haben, die namen seiner freunde und gegner zu bemängeln und zum gegenstande seines spottes zu machen. So hat er auch an Meo Abbracciavacca ein sonett gesandt: *Lo nome al ver fatt' à parentado*, in welchem er sich über diesen merkwürdigen namen erheitert. Meo Abbracciavacca, der sich der merkwürdigen lautung seines namens wohl bewußt ist, sendet in dem sonett: *Vacche ne tora più neente bado* eine ebenso scherzhafte erwiderung.[2])

Alle diese gedichte zeichnen sich zumeist durch große dunkelheit des ausdrucks und durch einen schwer verständlichen inhalt aus. Man legte viel gewicht auf möglichst augenscheinliche reime, die in gedichten scherzhaften inhalts den scherz steigern, den spottgedichten aber zu erhöhter bitterkeit verhelfen sollten. Guittone und seine schule liebten es, recht dunkel zu schreiben, manchmal ist es ganz unmöglich, in den versteckten sinn ihrer gedichte einzudringen.

Dies gilt besonders von einem sonettwechsel zwischen dem jungen Guido Guinicelli in Bologna und Guittone d'Arezzo.

[1]) Siehe Monaci, Crest., s. 192.
[2]) Siehe Zacc., s. 24 ff. und s. LII und Cod. Laur. Red. 9, nr. 315.

Guido Guinicelli war in seiner jugend der provenzalischen manier gefolgt. Er selber bekannte sich als schüler des berühmten meisters aus Arezzo und sandte ihm eine seiner poesien zur beurteilung und verbesserung. In einem begleitsonett, das er jenen poesien mit auf den weg gibt, versichert er Guittone, daß er ihn als seinen meister verehre. „*O caro Padre meo*“ redet er ihn an. Der inhalt des sonetts zeugt von der warmen empfindung des schülers für den lehrer. Jedermann sei voll lobes über ihn, schreibt er. Er nehme nur wissenswerte dinge in sich auf. Sein wissen sei daher groß. Darum sende er ihm ein lied, damit er es mit seinem wissen prüfe. Das gezieme ihm, dem meister, allein. Alle schwachen seiten des gedichts möge er prüfen und korrigieren.[1]) Guittone antwortet ihm. Er treibt in dem antwortsonett, scheinbar um seinen schüler die überlegenheit des meisters fühlen zu lassen, die dunkelheit des ausdrucks durch anhäufung von wortspielen und reimkünsteleien derart auf die spitze, daß dem leser viel zugemutet werden muß, wenn er es verstehen will. Ich führe das sonett als kuriosum an:

Figlio mio dilettozo, in faccia laude
Non con discrezion sembrami marchi:
Lauda sua volonter non saggio l' aude,
Se tutto laudator giusto ben marchi.
Perché laudare te non cor me l' aude
Tutto che laude merti e laude marchi,
Laudando sparte bon di valor laude
Legge orrando di saggi e non di marchi.
Ma se, che degno sia, figlio, m' accorgo,
Non amo certo guaire a te dicimi,
Che volonteri alla tua laude accorgo
La grazia tua che padre dicimi;
Ché figlio tale assai pago corgo
Pur che verà sapienzia a poder cimi.

Die affektation und künstelei der form ist in Toskana in viel größerem umfange aus der provenzalischen literatur übernommen worden, als es auf Sizilien der fall war. Überhaupt ist in Toskana die anlehnung an provenzalische vorbilder viel enger. Einige gedichte haben wir, welche direkt

[1]) Siehe Monaci, Crest., s. 297.

übernommen worden sind.[1]) Die überlieferung vollzog sich auf Sizilien zumeist auf mündlichem wege. In Toskana dagegen lagen auch schon manuskripte vor, an denen die Italiener nicht nur den inhalt, sondern auch die form studieren konnten.[2]) Die dunkle und schwere dichtweise der trobadors, hervorgegangen aus dem streben, neues, außerordentliches und bedeutendes in möglichst schwerer ausdrucksweise darzustellen, erfreute sich in Toskana hohen ansehens. Der hauptvertreter des sogenannten „trobar clus" in der Provence, Arnaut Daniel, wurde in Italien eine zeit lang vergöttert. Dante schätzte ihn am meisten von allen provenzalischen dichtern, was seine lobpreisungen, die er in seiner schrift ‚De vulgari eloquentia' und im Purgatorio über ihn anstimmt, beweisen. Was wunder, daß die dunkle art zu dichten auch in Italien weitgehend nachgeahmt wurde. Guittone, Monte Andrea und Chiaro Davanzati standen besonders in dem rufe großer dunkelheit Wie schwer verständlich der inhalt jener gedichte zuweilen. war, wie weit man sich in wortspielereien und reimkünsteleien verstieg, illustriert treffend das obige von Guittone zitierte sonett.

Ähnliche persönliche tenzonen, deren inhalt, an und für sich schon dunkel und schwerverständlich, durch schwere reime und verskünsteleien noch mehr verdüstert wird, sind die zwischen Puccio Belondi und Monte Andrea,[3]) Chiaro Davanzati und Monte[4]) und zwischen Ser Monaldo da Soffena und Ser Mino da Colle[5]) ausgetauschten. Es sind streitsonette von mehr oder minder starker intensität. Charakteristisches weisen sie nicht auf, daher erübrigt es sich wohl, näher auf ihren inhalt einzugehen. Das erste und dritte bestehen je aus zwei, das zweite aus drei sonetten. Von Meo Abbracciavacca ist ein sonett bekannt, das er vorwurfsvoll

[1]) Siehe Gaspary, Dichterschule, s. 25.

[2]) Siehe Bartsch, Die von Dante benutzten prov. Quellen, im jahrbuch der Deutschen Dantegesellschaft, II. Siehe auch Milton Stahl Garver, Sources of the beast similes in the Italian lyric of the thirteenth century. R. F. 21, I. band, s. 320 b.

[3]) D' Anc. e Comp. V, s. 104 und 105.

[4]) Ibid. s. 69 ff.

[5]) Ibid. s. 90 ff.

an einen freund richtet, den er von einem tierischen leben abhalten will:

E dunque, amico, ch' ài d' omo figura
Razional, potente, bono e saggio,
Come ti sottopon vizio carnale?
E pensa perch' è l' umana natura,
Che di tutti animai sovr' à barnaggio:
Non vorrei, credo, poi vita bestiale.[1])

Von größerem interesse sind zwei tenzonen, in denen das wesen der dichtung den gegenstand der auseinandersetzungen bildet. Während man in Toskana Arnaut Danielsche verse als höchstes ideal der dichtung hinstellte und sich an schönen worten und reimabsurditäten berauschte, wagte in Bologna Guido Guinicelli, sich von den provenzalischen fesseln loszulösen und wesen und form seiner liebesdichtung zu verändern. Bonagiunta Orbiciani ist darüber empört und stellt ihn deswegen in seinem sonett: *Poi ch' avete mutata la manera*[2]) zur rede. Er sagt, dort wo es geschah, jeden anderen trobador zu übertreffen, habe er wie eine fackel gehandelt. Nur im dunklen spende sie licht, nicht aber dort, wo das himmelslicht leuchte, weil dieses alles an helle übertreffe. Ebenso gehe er über jeden dichter von feinem gefühl hinweg, weil sich niemals einer finden werde, der ihn besiegen könnte. So dunkel sei seiner rede sinn. Alles, was nach Bologna weise, trage den stempel der unterschiedlichkeit an sich.

Die dunkle rede des Guido Guinicelli ist natürlich nicht mit dem „trobar clus" der Provenzalen zu identifizieren. Guido hat sein lebtag für dieses kein verständnis gezeigt. Seine dichtungen erscheinen Bonagiunta Orbiciani deswegen dunkel, weil sie feineren, edleren inhalts sind.

Guido erwidert ihm,[3]) jeder weise befleißige sich, maß zu halten und nachzudenken. Nach überlegung eines gedankens behalte man ihn solange bei sich, bis sich seine wahrheit bestätige. Man dürfe nicht zu hochmütig werden, sondern

[1]) Zacc., s. XCIV.
[2]) Monaci, Crest., s. 303.
[3]) Ibid. s. 303.

müsse sich von zeit zu zeit kontrollieren. Jeder sei ein narr, der glaube, nur er sähe allein das wahre. Viele vögel flögen in der luft. Alle hätten einen verschiedenen flug, seien von verschiedenem wagemut. Weil Gott die natur so abgestuft, weil er verschiedene sinne und verschiedene auffassungen geschaffen habe, dürfe man nicht immer das sagen, was man denke.

Gegen das „trobar clus“ oder „oscuro parlar“, wie die Italiener es nannten, wendet sich dagegen ein gedicht des Meo Abbracciavacca. Dieser sandte an Guittone[1]) das sonett: *Parlando schuro dimandando, dove* in welchem er über die unvollkommenheit des menschlichen verstandes handelt. Guittone antwortete ihm in briefen und sonetten, aber immer sehr dunkel, so daß seine worte Meo unverständlich blieben. Daher wandte sich dieser mit dem sonett: *Doglio languendo di gran pesanza* an Guittone, in welchem er ihm vorhielt, er befände sich stark im irrtum, wenn er glaube, die dunkle rede fördere die dichtung. Der gute Salomo und Pietro Alfonso hätten auch nichts von dunkler rede gehalten. Auch Seneca hätte in seinen schriften gesagt, die rede müsse so verlaufen, daß sie allen leuten verständlich sei. Denn sonst könnten der weise und der dumme gleich stark irren.[2])

Vergleicht man diese persönlichen tenzonen mit denen der Provence, so wird man trotz der starken beeinflussung, welche Toskana durch die Provence besonders in formeller hinsicht erfahren hat, bei dieser art der tenzone jede direkte inhaltliche übereinstimmung von der hand weisen müssen. Unter den wirklichen persönlichen tenzonen verstehen wir auch im provenzalischen lieder ähnlichen inhalts, wie die hier besprochenen italienischen. Da aber das milieu, in dem sie enstanden, in beiden ländern ein wesentlich verschiedenes ist, ist auch der inhalt dieser tenzonen ein verschiedener. Die persönlichen streitgedichte der trobadors spielen sich zwischen ihnen selbst oder zwischen ihnen und ihren gönnern ab.

[1]) Siehe Zacc., s. 34.

[2]) Zacc. s. 46 u. Val. II, 16. Zaccagnini will dieses sonett dem Pisaner Pannuccio del Bagno zuschreiben, da, wie er glaubt, das sonett offenkundige übereinstimmungen mit dessen gedichten aufweist. Zacc. s. XCIX.

Der neid zweier dichter macht sich oft in rügeliedern luft. Zuweilen beklagte man sich über unrühmliche aufnahme an einem minnehofe. Man machte sich lustig über mißerfolge in der minne. Die vorwürfe wurden teils unverhohlen ausgesprochen, teils unter dem deckmantel von schmeicheleien und ironie geäußert. Selbach führt z. b. (s. 58) einen kampf zwischen Bertran de Gordo und Peire Raimon an, in dem es heißt: „Dein Handeln taugt nichts, P. Raimon. Deine Denkungsart ist gemein. Dein Wissen gilt unter guten Leuten keine zwei Angevis, und den halte ich für einen Toren, der Dir Ehre und Gutes erweist". Ein ander mal macht Bertran de Gordo den vorwurf der undankbarkeit und lüge.[1]) In anderen gedichten liest man, wie sich trobadors über das unrühmliche benehmen schützender grafen in spottversen ergehen. Von klagen und not ist die rede. Die gönner lassen sich solche spottreden natürlich nicht gefallen und suchen die verdächtigungen ihrer person der unzufriedenheit der dichter zuzuschreiben. In den fehden der fürsten fanden die trobadors mehrfach veranlassung zur verhöhnung erprobter waffentüchtigkeit. Bertran d' Alamanos waffenruhm ist seinen zeitgenossen ein gegenstand des spottes. Dann gibt es im provenzalischen eine reihe von tenzonen sehr scharfen kampfes, in denen dürftigkeit und schlemmerei des gegners gerügt werden. Schließlich werden auch streitigkeiten über literarische sachen ausgetragen.

Der inhalt solcher tenzonen konnte nicht direkt von den Italienern übernommen werden. Die gesellschaftlichen verhältnisse Italiens waren andere als in der Provence. Alle italienischen tenzonendichter waren weit davon entfernt, fahrende sänger zu sein. Sie waren in Süditalien und Toskana ansässig und standen in keinerlei direktem abhängigkeitsverhältnis zu fürsten und grafen. Es waren der poesie beflissene bürger und gelehrte, die persönliche streitigkeiten in kampfsonetten zum austrag brachten. Wenn wir zwei gedichte haben, die scheinbar denselben stoff behandeln, so geschieht das, ohne daß wir einen kausalen zusammenhang anzunehmen brauchen. Ich denke an die tenzone zwischen Guiraut von

[1]) Siehe Archiv, bd. 34, s. 415.

Bornelh und Linhaure: *Era·m platz, Guiraut de Borneill,*[1]) in denen das „Für und Wider" des „trobar clus" erwogen wird, und an das von Meo Abbracciavacca an Guittone gerichtete sonett,[2]) welches diese frage auch behandelt. Diese übereinstimmung ist zufällig, direkte beziehungen bestehen zwischen beiden gedichten nicht. Sie sind vielmehr schöpfungen ihrer eigenen verhältnsse.

So verschieden der den gedichten zugrunde liegende inhalt ist, in der art und weise der ausführung lehnen sich die Italiener trotzdem eng an die Provenzalen an. Wir sahen, mit welchem spott und mit welcher schärfe die Italiener zuweilen vorgingen, wie sie sich gegenseitig mit hohn und ironie geißelten. Das ist echte trobadorart. Ein trobador verspottet z. b. einen andern wegen eines korbes, den er von seiner dame empfangen hat.[3]) Ein anderer wird wegen seiner trinksucht verhöhnt. „Wer Euch sucht, kann Euch finden bei dem Fasse mit dem Becher!" (*pres del vaissel ab l' enap.*)[4]) Peire Guillem verhöhnt Sordel, weil er sich einbilde, der buhle einer dame zu sein, in deren diensten Blacatz grau geworden sei.[5]) Blacatz fragt spöttisch den wegen seiner prahlsucht bekannten Peire Vidal, wie es komme, daß er oft so töricht handle, während er im dichten so großes verständnis zeige:

Per qual razon avetz sen tan venal
En mains afars que nous tornon a pro
Et en trobar avetz saber e sen?[6])

Stellt man die hohnworte Ubertinos del Bianco d' Arezzo:

Perké fai vita, quanto al meo parere,
Leggiera a Dio et al mondo nojosa?[7])

daneben, so erkennt man die gleiche höhnende grundstimmung der lieder. Endlich möge noch ein gedicht angeführt werden, in welchem das unrühmliche benehmen eines gönners in scharfen

[1]) Appel, Chrest., nr. 87.
[2]) Siehe s. 45 dieser arbeit.
[3]) R. IV, 9.
[4]) M. G. s. 956.
[5]) M. W. II, 253 und Knobloch s. 16.
[6]) Bartsch, P. Vidal, s. 73.
[7]) Siehe s. 41.

worten gerügt wird. Uc de St. Circ beschwert sich über das benehmen des grafen von Rhodes, in dessen diensten man größere plagen erdulde als in der gesellschaft des Martin von Algai:

Seignor vescoms, e cum poirai soffrir
Aquest afan, que vos me faitz durar,
Que nuoit e jorn me fassetz cavalgar,
Que no·m laissatz ni paussar ni dormir?
Ges en la compaigna
Martin d' Algai
Hom pietz non trai,
Sembla manjars me sofraingna.[1])

Ich habe diese beispiele angeführt, um zu zeigen, daß der charakter der italienischen und provenzalischen wirklichen tenzonen ein und derselbe ist, so sehr sie auch inhaltlich wegen der verschiedenheit der verhältnisse, in denen sie entstanden, auseinandergehen. Diese wirklichen tenzonen sind die literarischen polemiken jener zeit. Sie geben uns manchen interessanten aufschluß über die lebensverhältnisse der dichter. Dazu geben sie uns die mittel in die hand, uns von den sitten und gewohnheiten jener zeiten eine klare vorstellung zu machen.

b) Wirkliche Tenzonen moralisierenden und religiös-philosophischen Inhalts.

Die tenzonen religiösen und moralisierenden inhalts sind echte schöpfungen Toskanas. Daher gilt das am schluß des letzten abschnittes gesagte in erster linie auch von ihnen. Ein derartiges an Ser Cione Notajo gesandtes sonett des Orlanduccio Orafo lautet folgendermaßen:

Al paragon dell' oro si fa prova
Così alla bisogna dell' amico,
Ed è pregiato poi se fin si trova.
Jo miro me e penso perchè 'l dico.
E se ben guardo, doglia mi s' innova
Tanto, che di tormento mi notrico
Pensando a ciò che par che ti rimova;
Chè obliato è nostro amore antico.

[1]) M. W. II, 157.

Ma solo d' una cosa mi conforto,
Ch' io aggio udito l' om che cad' in mare
In prima che 'l nocchiere giunger' a porto.
Ed io son' or caduto 'n tempestare:
Di su la nave mi guardate torto,
Ma so di nuot' e credomi scampare.[1])

Orlanduccio Orafo sagt also, durch vergleichen bestimme man den wahren wert des goldes. Dasjenige, was sich dabei als edel erweise, habe wert. Ebenso müsse man den freund prüfen, bevor man ihn erwähle. Nach vorausschickung dieser moralisch-lehrhaften erwägung, geht der dichter auf den gegenstand selber über. Wenn er sich selber der prüfung nach seinem inneren werte unterziehe, fährt er fort, dann schmerze es ihn, besonders wenn er sehe, daß auch sein freund von schmerz ergriffen sei. Denn ihre alte freundschaft sei vergessen. Indem er dann sein schicksal mit dem eines menschen vergleicht, der ins meer fiel und gerettet wurde, hofft er, daß an ihrer alten gegenseitigen freundschaft nicht alles verloren sei.

Ser Cione weist den vorschlag der erneuerung ihrer freundschaft von sich. Er sagt, den worten des freundes, die nicht seinen taten entsprächen, lege er keinen großen wert bei. Der freund sage etwas, was er selbst bedauere, was nur gesprochen würde um gefallen zu erwecken, und das sei es, was ihm an dem freunde nicht gefalle. Nur das, was offenkundig wahr sei, möge man äußern, im allgemeinen aber dem grundsatz folgen: reden ist silber, schweigen ist gold. Man möchte vieles versichern, in den augen des weisen sei aber nur das wahrhaft echte wert, berichtet zu werden.[2])

Man sieht, daß die beiden sonette teilweise ganz biblisch-lehrhafte gedanken enthalten und nur dadurch den anstrich eines persönlichen streites erhalten, daß Ser Cione seinen freund der unwahrhaftigkeit beschuldigt.

Ein gedicht von Monte und Chiaro Davanzati lehrt eine andere lebensweisheit. Das sonett des letzten war schon im mittelalter bekannt. Heinrich von Morungen, der deutsche minnesänger, gab den inhalt zweier quartinen wieder. Die beiden sonette sind nicht leicht verständlich. Monte führt

[1]) Cod. Vat. 3793 nr. 525 und Trucchi s. 190.
[2]) Cod. Vat. 3793 nr. 524 und Trucchi ibid.

seinem gegner das bild eines sich im spiegel betrachtenden mannes vor und knüpft daran die lehre, der mensch möge seine werke im spiegel betrachten, bevor er sich für böse oder gute taten entscheide. Das sei das einzige zu empfehlende mittel, um den lastern der zeit, haß, neid und stolz vorzubeugen.[1]) Chiaro Davanzati scheint aber vor diesem mittel warnen zu wollen. Wie ein kind, welches sich im spiegel betrachte und sein wirkliches abbild zu sehen glaube, sich anschicke, es zu ergreifen, wie es aber grollend zurückkehre, wenn es sich von der illusion überzeugt habe und schließlich den spiegel ergreife und zertrümmere um seinem gerechten zorn genugtuung zu verschaffen, ebenso werde auch der mensch über das wesen des guten und bösen getäuscht, wenn er seine werke im spiegel beschaue.[2])

Erfüllt von einer moralisch-philosophischen idee ist dann ein gedicht des Messer lo Abbate di Napoli.[3]) Es enthält geradezu stoische lebensweisheit. Derjenige, welcher die wechselfälle und geschicke des menschlichen lebens mit festigkeit und gleichmut ertrage, welcher sich seine ruhe nicht nehmen lasse, der sei weise. Denn auf die unbeständigkeit der erscheinungen des menschenlebens dürfe man kein vertrauen setzen. Sie hätten keinen ewigkeitswert:

Lo mondo è posto in rota di fortuna,
Cresce e discresce molto spessamente
Sì com vegemo che face la luna.
Per ciò l' omo che vive saggiamente
In lui non pone spen nè fede alcuna,
Ma lo disprezza e hallo per niente.

Diese drei gedichte weichen insofern inhaltlich von den bisher vorgeführten wirklichen tenzonen ab, als die persönlichen gegensätze der streitenden dichter nicht so offenkundig zur schau liegen. Äußerlich kennzeichnet sich dieser unterschied dadurch, daß die persönliche anrede fehlt. In allen drei sonetten werden die moralischen lehren vorgeführt, um die gegner eines besseren zu belehren und von ihren falschen ansichten abzubringen. Daß dies der eigentliche zweck ist, beweist das

[1]) D'Anc. e Comp. V, s. 66. Val. II, 43.
[2]) D'Anc. e Comp. V, s. 68. Val. ibid.
[3]) Cod. Vat. Barberino Lat. 3953, s. 152.

zuerst genannte gedicht, in dem Monte Andrea nur deswegen seine moral predigt, um den gegner als seiner freundschaft unwürdig hinzustellen.

Für gedichte moralisch-philosophischen inhalts unter provenzalischen tenzonen parallelen zu finden, hält schwer. Eher haben wir es hier mit gedichten zu tun, die sich den moralischen sirventesen und einer art der provenzalischen cobla [1]) nähern. Es wäre aber auch verfehlt, von inhaltlicher übereinstimmung zu reden, da die italienischen lieder der starken satirisch-aggressiven färbung entbehren. Daß die sirventese, coblen und tenzonen, die im provenzalischen schon ineinander übergingen und daher schwer voneinander zu trennen sind, in Italien erst recht durcheinander gemischt wurden, ist nicht verwunderlich. Derartige gedichte gibt es in der italienischen dichtung viele. Bei ihnen zweifelt man oft, ob man sie als tenzonen ansehen soll oder nicht. Darin liegt überhaupt eine hauptschwierigkeit dieser arbeit, daß man, da nicht jeder sonettwechsel als tenzone anzusprechen ist, nach eigenem ermessen die auswahl treffen muß. Denn das steht fest, daß alle italienischen tenzonen längst nicht so einheitliche gebilde wie die provenzalischen sind, die sich besonders formell als einheitliches ganzes von anderen gedichten abheben. Dies gilt in erster linie von den persönlichen streitgedichten. Sie sind auch ja inhaltlich, wie schon nachgewiesen worden ist, völlig selbständig, und nur die tatsache, daß persönliche streitsachen zwischen den dichtern ausgetragen werden, berechtigt zur nebeneinanderstellung und zum vergleich dieser gedichte beider literaturen.

Noch einige andere tenzonen dieser art mögen hier angeführt werden. In einem sonette ladet Guittone, der ja in der blüte seiner jahre in einen heiligen orden eintrat, Monte Andrea und seine früheren freunde zu sich. Er sagt, er könne sie nicht vergessen, stets habe er den wunsch, sie wieder zu sehen. Er sei der baum des lebens; daher möchten sie zu ihm kommen, um mit ihm die wohlschmeckenden früchte des baumes zu genießen.[2]) Monte tritt ihm in dem sonett:

[1]) Siehe s. 8.

[2]) D'Anc. e Comp. V, s. 64.

Poi nom son sagio sì che 'l prescio e 'l nomo[1]) mit ironischen worten entgegen. Er ruft ihm einige schmeichelhafte worte zu und erwidert ihm, daß die gewaltige kluft, die sich zwischen ihnen beiden auftue, ihn zögern lasse, der einladung zu folgen. „Möge es Gott nicht gefallen", fährt er fort, „daß ihr so schlecht seid, mir einen platz in eurem hause zu gönnen. Denn ich gehöre nicht dahin. Meine gedanken sind völlig auf dieser welt. Wie ein vogel ohne flügel bin ich hilflos dieser welt verfallen. Wollt ihr mir einen gefallen erweisen, so nehmt diesen fehler, unter dem ich so sehr leide, von mir. Denn ihr habt die macht dazu".

Den ein wenig anmaßenden worten Guittones tritt Monte also mit feinem, ironischem spott entgegen und verwahrt sich gegen die versuche Guittones, ihn in seinen bannkreis zu ziehen. Er erscheint uns hier als gegner des ordenswesens, da er nicht davor zurückschreckt gegenüber Guittones abkehr von der welt seine weltliebe mit nachdruck und ironie zu betonen.

Über eine ganz andere frage wünscht Meo Abbracciavacca von Guittone auskunft.[2]) Er sagt, wenn der philosoph der meinung sei, essen, trinken und üppigkeit seien nötig, so scheine ihm, der keusche körper müsse dann überflüssige kräfte ansammeln, welche von der natur zur zeugung bestimmt seien. Ihre väter hätten einen keuschen lebenswandel führen können, weil sie sich jeglicher üppigen speise enthalten hätten. Jetzt aber, wo man üppige speise nicht verschmähe, sondern sie eher für nützlich halte, scheine es ihm doch fraglich, ob man ein keusches leben führen könne. Er bitte ihn, den weisen vater, um auskunft.

In einem andern sonett fragt Meo Abbracciavacca den Guittone danach, wie man eine beleidigung, die man Gott zugefügt habe, wieder gutmachen könne und was man in einem solchen fall von der barmherzigkeit Gottes zu halten habe. Guittone tröstet ihn, indem er sagt, das, was die gerechtigkeit verlange, wolle auch die barmherzigkeit Gottes.[3])

---

[1]) D'Anc. e Comp. V, s. 65.

[2]) Zacc. s. 22 ff. und Val. II, 14.

[3]) Siehe Zacc. s. XCIII.

Solche moralische und theologische fragen ergingen öfters an Guittone. Er war in seiner jugend wie alle anderen zeitgenossen ein eifriger sänger der liebe. Mit 35 jahren trat er aber in einen religiösen orden ein. Von dieser zeit an wurde er ein ganz anderer mensch. Er schmähte die irdische liebe und pries die wahre liebe zu Gott. Von reue und gedanken der umkehr wurde er ergriffen. Er schrieb keine gedichte mehr, sondern traktate und predigten. Ihm war es jetzt darum zu tun, zu predigen und zu belehren. „Was ihm gefällt", sagt Gaspary,[1]) „das ist eine treue, liebende Gattin, eine, welche Schönheit und Jugend der Keuschheit untertänig macht, eine Wittwe, die wohl für die Familie sorgt, ein Prälat, der seine heiligen Pflichten erfüllt ..." Man kann es daher verstehen, daß seine zeitgenossen sich mit fragen der art, wie die des Meo Abbracciavacca, an ihn wandten und ihn bei schwierigen moralischen und religiösen problemen um seine meinung befragten. Daß man in jener zeit der größten willkür in der handhabung der sitten seine moralpredigten nicht immer ernst nahm, ist selbstverständlich. Nicht nur er allein, sondern auch andere dichter jener zeit haben sich über moralische und philosophische fragen gedanken gemacht. Daraus erklären sich die vielen moralischen traktate, von denen die uns in sonettform überlieferten die wenigsten sind. Auf jeden fall sind die tenzonen dieser art für Toskana sehr charakteristisch und wegen ihres eigentümlichen inhalts sehr der beachtung wert.

c) Wirkliche Tenzonen, in denen Liebe Gegenstand des Streites ist.

Bei der besprechung der sizilianischen kontraste zwischen Messere und Madonna wurde schon darauf hingewiesen, daß sie in Toskana in ungezählter anzahl wiederkehren. Die kontraste sind fingierte tenzonen. Sie stammen nur von einem verfasser her. In diesem abschnitt handelt es sich um tenzonen, in denen wirklich zwei dichter über eine liebesangelegenheit streiten. Zwar enthalten diese gedichte wie die kontraste zumeist gegenseitige lamentationen und klagen über liebes-

[1]) Gaspary, Literaturgeschichte I, s. 90.

schmerz. Ihr schmerz ist aber kein bloß fingierter, sondern ein wirklich gefühlter. Etwas größere wärme der empfindung liest sich aus diesen liedern heraus. Die persönlichen gegensätze treten freilich nicht so sehr zutage, nur in einem gedicht handelt es sich noch um einen wirklichen, ernstgemeinten streit.

Dieses stammt von Francesco da Camerino und Ser Cione.[1]) Francesco da Camerino meint, wer sich mit seinem denken zur liebe erhebe, scheine kein freund persönlicher freiheit zu sein. Denn die liebe sei herrisch. Wer sich ihr ergebe, verliere seinen freien willen. Wer liebe, müsse gehorchen. Das könne er sagen, daß derjenige, welcher verliebt sei, keine macht und gewalt über sich habe. An seiner eigenen person habe er das erfahren. Ser Cione erwidert ihm in zwei strophen, daß zwar die liebe sich nicht mit freiheit vertrage, daß allzu viel persönliche freiheit aber auch nichts wert sei. Es täte sehr gut, daß man in der liebe zum dienen erzogen werde. Durch dienen werde man weise, stark und höflich. Die liebe veredle den menschen.

Die persönliche freiheit der liebenden liegt also dem streite zu grunde. Francesco da Camerino warnt seinen freund sich zu verlieben, weil er dadurch seiner persönlichen freiheit verlustig gehen könne. Als Ser Cione dem gegenüber dem nutzen des dienens das wort redet, erhebt Francesco keinen widerspruch. Der umstand, daß dieser seine persönliche meinung zur frage des dienens in der liebe äußert und für freiheit eintritt, charakterisiert dieses gedicht und unterscheidet es von denen, die folgen.

In einem derselben wendet sich Monte Andrea an Meo Abbracciavacca und erbittet von ihm trost im liebesschmerz, indem er dem freunde seinen kummer unter aufrichtigen gefühlen der freundschaft und dankbarkeit schildert:

Languisce lo meo spirto sera e mane
Condicion pensando mia forte,
Presente pena disperato m' hane
E fuor speranza troppo vita forte.

[1]) Monaci, Crest., s. 208 ff.

Onde m' arrendo, amico, in le tue mane,
Chè mai consiglio aver non credo forte,
Tale 'n te senno e canoscenza mane,
Ch' om non t' appara tra que' amon forte.
. . . . . ., a te ricorro, a fallo
Sia, per te conforto vegno, Meo.
Ché cui mister ha aigua corre al fonte.[1])

Das antwortsonett Meo Abbracciavaccas ist wieder ein mit so übertriebenen wortspielen ausgestattetes gebilde, daß sein inhalt schwer durchsichtig ist. Meo gibt aber anscheinend seinem freunde den rat, er solle sich dadurch von seinen qualen zu befreien suchen, daß er seinen aufenthaltsort ändere. Es sei den menschen nun einmal nicht vergönnt zu sagen: hier ist es gut sein, hier wollen wir hütten bauen.[2])

Von großer wärme des gefühls zeugt ein lied, das Geri Giannini aus Pisa an Natuccio Cinquino sendet.[3]) Demutsvoll bittet er seinen freund um aufklärung und hilfe. Völlig gehe er in der minne auf. Während sie aber im allgemeinen fröhlich stimme, versetze sie ihn in todesschmerz. Er seufze andauernd unter der last der qualen und sei jeder guten tat bar. Dann fährt er fort:

Ma sper cura di voi, qual si convene,
Perche pertene a saggi' omo conpita
Dar aita per confortar natura.

Natuccio Cinquino ist zwar mit hilfe bei der hand, schiebt aber seinem freunde selber die schuld für seine trostlose lage zu. Er gemahnt ihn an das sprichwort, wer maß zu halten wisse, kenne keine sorgen. Er dürfe nicht bloß darauf ausgehen zu lieben. Wegen der maßlosigkeit seiner wünsche verdiene er keinen lohn. Innige liebe lasse nicht mit sich spielen, sie sei ernst zu nehmen. Das leiden sei eine echte, göttliche medizin:

Al fin amore, for qual non è gioco,
Non dolc' è poco loco, medicina
Divina fina so ch' è 'l sofferire.

[1]) Cod. Laur. Red. 9, s. 305 und Zacc. s. XCVII.

[2]) Zacc. s. XCVII und s. 36.

[3]) Siehe Canz. Laur. Red. 9, s. 315 und 316. Nach der handschrift scheint die urheberschaft der beiden dichter für diese sonette nicht festzustehen.

Einen weiteren schönen gedanken enthält ein sonettwechsel des Terino da Castel Fiorentino mit Messer Onesto da Bologna.[1]) Im sonett:

Terrino, eo moro e 'l meo ver segnore
Ben lo conosce e non me vol dar vita

schildert Onesto auf gleiche weise wie in den vorhergehenden sonetten seinen liebesschmerz und sucht, wie dort, bei Terrino rat. Wie aus den beiden ersten versen ersichtlich ist, gibt er sich verloren, obwohl er, wie er sagt, den wahren herrn kenne, der ihm helfen könne, es aber nicht wolle. Terrino entgegnet, wenn wirklich einmal die liebe Onesto bedrücke und in zweifel versetze, dann pflege er sich weit von dem herrn zu entfernen, welcher ihm neues leben schenken könne. Über das *„mar maggiore"* begebe er sich zu derjenigen, an deren anblick er sein herz erwärmen könne: „Ich jedoch," klagt er dann, „weiß keine furt noch brücke, mit deren hilfe ich zu meiner liebsten gelangen kann. Gibt es denn ein schlimmeres los, als daß man, wenn man durst hat und das wasser in einer klaren quelle vor sich sieht, nicht zu schöpfen in der lage ist?":

Chè maggior pena non si può avere
Che veder l' acque delle chiare fonti
E avere sete e non poterne bere?

Dieser sonettwechsel heimelt uns an, wenn wir ihn lesen. Stellen wir uns doch klar dabei vor, wie unser dichter seine dame liebt und verehrt, wie er sich vor schmerz krümmt und den freund beneidet, dem die möglichkeit geboten ist die seinige zu sehen. Die veranschaulichung des schmerzes durch das bild des dürstenden, der die quelle vor sich sieht, ohne daß er hoffen darf seinen durst zu stillen, ist sehr originell und spricht von der tiefe des gefühls, das sich in diesem sonett ausprägt.

Das gedicht beweist sehr schön den ernst der auseinandersetzungen der beiden hier miteinander tenzonierenden dichter. Gerade dieser ernst der auffassung isoliert diese lieder und berechtigt uns, sie zu den persönlichen tenzonen zu zählen.

[1]) Siehe Casini, Poeti bolognesi, s. 108.

Eine tenzone zwischen Chiaro Davanzati und Ser Cione: *Jo vo sanza portare a chi mi porta* beginnend,[1]) ist ähnlichen inhalts. Sie bietet große schwierigkeiten des verständnisses.

Noch einige andere gedichte haben wir, in denen die liebenden ihren schmerz schildern und von ihren freunden hilfe erflehen. Ein unbekannter dichter richtet folgendes sonett an Pacino di Ser Filippo.[2])

Amore m' à si vinto e ricreduto
Che ben nom so che sia dell' giorno un' ora.
E sì coralmente m' à feruto
Che chi 'l savesse n' averìa rancura;
Ed à mi im questo tanto tenuto
Ch' a contare sarìa una smisura;
Avuto non ò da lui altro aiuto
Se non ciò ch' io vi conto pe' scrittura.
Ond' io vorrei consilglio a questo patto
Da te, Pacie amico, co' sapiente
E mandalomi a dire ad ongni patto
Di quella cosa che m' è sì cociente,
Che dala giente son tenuto matto.
Sed io mi parto, o sia pur lui tenente.

Pacino erwidert, wer liebe, gehe mit „Amore" einen vortrag ein. Dieser müsse eingehalten werden. Er rät daher, gehorsam im dienste Amors zu sein. Nur dann würde er in ihm einen guten wegführer haben und die schmerzen vergessen.[3]) Ebenso fragt Ser Bello seinen freund Ser Pace Notajo um rat wegen eines feuers, das in ihm brenne und ihm herz und sinn zerstöre.[4]) Einen ähnlichen inhalt hat auch ein sonettgespräch zwischen Monte und Bonagiunta Orbiciani.[5]) Mit folgenden worten wendet sich Monte an Bonagiunta:

Comsilglio chero al vostro gran savere
Che mi dichiate, se si può savere
Com' eo mi degia partir d' esto amore.

[1]) Siehe D' Anc. e Comp. V, s. 72 ff.
[2]) Ibid. s. 102.
[3]) Ibid. s. 103.
[4]) Canz. Palat. 418 s. 436; Propugn., nuova serie I, 1. teil, s. 436 und 437.
[5]) D' Anc. e Comp. V, s. 82.

Dieser gibt ihm darauf den rat:

Ma dicovi, ch' i' agio audito dire
Ca fino amante non vincie per dire,
Ma serve e tacie, e quindi crescie amore.[1])

Eine letzte persönliche tenzone dieser art, wenn man sie überhaupt als eine solche bezeichnen darf, wäre das von dem jungen Guittone an Bandino gesandte sonett, in welchem er klagt, er möchte gern lieben, wisse aber nicht, wie er das anfangen solle, in welchem er dann Bandino folgendermaßen bittet, ihn nach art der liebhaber mit einer dame bekannt zu machen:

Però vo' prego m' asseniate via
Ch' a ciò mi guidi, a guisa de li amati,
Chè credo bene aggiatene bailia.[2])

Was dann noch in Toskana an wirklichen tenzonen dieser art übrig bleibt, nähert sich inhaltlich immer mehr den fingierten. Schon der gewaltige umfang mancher gedichte paßt nicht zu dem der wirklichen tenzonen. Wir haben ein streitgedicht zwischen Monte Andrea und Schiatta di Messer Albizzo, das die ungewöhnliche länge von 20 sonetten aufweist. Ein solcher umfang erinnert sofort an Guittones kampfsonette fingierter art. Hier steigert sich die zahl der sonette eines gedichts sogar bis auf 32.[3]) In dem zwanzigstrophigen sonettwechsel des Monte und Schiatta di Messer Albizzo[4]) beginnt Monte damit, nach art aller dieser gedichte seinen liebesschmerz zu schildern. Dann bedauert er, daß er den schmerz allein tragen müsse und all sein weh von niemand gewußt würde. Er bittet Schiatta, den leuten nichts darüber zu berichten. Als dieser ihm aber zu verstehen gibt, daß nichts mehr davon zu verheimlichen sei, da jedermann darüber wisse, ergeht sich Monte in groben ausfällen gegen seinen freund und beschuldigt ihn im weiteren verlaufe des gedichts eitler gesinnung und grober täuschungen.

[1]) Siehe Parducci, Rimatori lucch., s. 57.
[2]) Pellegrini, Le rime di Fr. G., s. 46.
[3]) Siehe Gaspary, Dichterschule, s. 96.
[4]) Siehe D'Anc. e Comp. IV, s. 344 ff.

Die Italiener antworteten nicht nur mit einzelnen sonetten, sondern mit ganzen gedichten gegen angriffe, die man gegen sie richtete. Tommaso Buzzuola verteidigte z. b. zweimal die trefflichkeit der minne, das erste mal gegen den angriff Monte Andreas, das zweite mal gegen den des Giovanni dall' Orto d' Arezzo.[1]) Umgekehrt erwiderte auf eine kanzone des Galleto Pisano,[2]) in welcher dieser sich seiner liebe rühmte, Leonardo del Guallacco aus Pisa mit einer schmähung Amores und der frauen.[3]) Das schmähgedicht Montes gegen die liebe umfaßt sechs sonette. Tommasos antwortgedicht hat genau dieselbe größe und form. Wegen des großen umfangs der gedichte beschränke ich mich darauf, nur kurze auszüge daraus anzuführen. Monte beginnt damit, seinen liebesschmerz in den grellsten farben zu schildern:

Ai! Lasso doloroso, più non posso
Celar nè covrire 'l mortal dolore,
Li affanni, li penser, ch' anno colore
Di lor vertù m' è data in ciascun membro.
L' alma e 'l cor n' è compreso e mosso,
Sol' un punto non posso me retrarne;
Tant' el soverchio convene mostrarne
In mia canzon, poi non son ciò ch'eo sembro.
Isvariato son d' ogn' altro corpo
For di natura son d' ogni animale.
E solo amore m' ha condutto a tale,
Che in sua propia natura tuttor resta
Il mio affetto, ed hammi dato vesta
Di se veder' ormai chentesser po.[4])

In dieser weise fährt der dichter fort, sich in schmerzensergüssen zu ergehen. Kein wunsch, klagt er, gehe ihm in erfüllung. Leiden, schmerzen, qualen und seufzer seien seine steten begleiter. Das leben erscheine ihm schlimmer als der tod. Jede kühnheit, jeden mut nehme ihm seine herrin, der er mit gewalt folge. Gehorchen müsse er, so sehr habe ihn seine herrin in der gewalt. Sie trage die schuld, wenn er von

[1]) Siehe Gaspary, Dichterschule, s. 100, anmerkung.
[2]) Val. I, s. 449.
[3]) Ibid. s. 445.
[4]) Cod. Laur. Red. 9, s. 137.

der welt verhöhnt und verachtet werde. Er unterwerfe sich ihr gemäß dem gebot, daß ein mann der geliebten gehorchen müsse.

In ähnlichen vorwürfen gefällt er sich im ganzen gedicht. Tommaso nimmt dagegen die liebe in schutz. Die liebe, edel und erfüllt von liebevollen wünschen, entstehe in jedem menschenherzen. In unkenntnis befinde sich, wer sie schmähe. Er fordert daher auf, sich ihr hinzugeben. Sie heile krankheiten. Kein herz möge es geben, das Amor nicht besiege und beuge.

Unterziehen wir jetzt auch diese art der wirklichen tenzone einem vergleich mit derjenigen der Provence, so kommen wir zu ähnlichen resultaten wie im vorhergehenden abschnitt. Direkte inhaltliche übereinstimmungen finden sich auch hier nicht, weil diese italienischen tenzonen eben produkte ihrer eigenen verhältnisse sind. Nur die zuletzt besprochene art der schmähung der liebe, die sich in umfangreicheren gedichten vorfindet, treffen wir auch in der provenzalischen literatur an. Albert von Sestaro verfaßte z. b. ein schmähgedicht gegen die liebe,[1]) gegen welches Aimeric de Belenoi eine verteidigung derselben richtete.[2]) Albert von Sestaro hielt sich längere zeit in Italien auf. Daher ist es wohl möglich, daß die Italiener von ihm entlehnt haben, zumal auch ein echter von ihm verfaßter kontrast als vorbild für sizilianische kontraste in betracht kommt.[3]) Im übrigen besitzt die provenzalische literatur streitgedichte, in denen die liebe im mittelpunkte derartiger persönlicher auseinandersetzungen steht, wie wir sie in den hier behandelten italienischen tenzonen kennen gelernt haben, äußerst wenige. Als eine solche wäre z. b. die schon einmal zitierte tenzone zwischen Simon Doria und Lanfranc Cigala zu nennen.[4]) Simon Doria kann leid und freud der liebe nicht auseinanderhalten. Rat fragend wendet er sich an seinen freund. Dieser macht sich über ihn lustig und zeiht ihn der narrheit und torheit. Statt ihm den gewünschten rat zu erteilen, erwidert er ihm höhnisch:

[1]) Archiv bd. 32, 407.
[2]) M. G. 101.
[3]) Siehe s. 28.
[4]) Siehe s. 34.

... celui sobra follors
Qi apella maltraig zo que li plai,
E qi non cern los gaugz de las dolors,
Non sai per qeil venguesson d' amor iai.[1])

Andere provenzalische wirkliche tenzonen, wie z. b. die zwischen Beatritz de Dia und Raimbaut d'Orange[2]) sind zwar inhaltlich mit ihnen verwandt, es ist aber kaum anzunehmen, daß sie irgendwie direkt oder indirekt italienische wirkliche tenzonen der art beeinflußt haben, wie wir sie in diesem abschnitt vorfanden.

2. Die fingierte Tenzone.

Wenn man die eigenart der fingierten tenzone Toskanas verstehen will, so muß man sich zweierlei vergegenwärtigen: erstens, daß der provenzalische einfluß sich in Toskana direkt erneuert und verstärkt hat, zweitens, daß von Sizilien, der pflegstätte der kontraste aus, diese nach Toskana verpflanzt und neu mit provenzalisch-konventionellem geiste durchsetzt wurden. Was jenes anlangt, so ist schon darauf hingewiesen worden, daß das sich in Toskana vollziehende völlige aufgehen in provenzalischer dichtart teilweise dem umstande zu verdanken ist, daß in der mitte des dreizehnten jahrhunderts handschriften nach Italien kamen, an denen die Italiener aufs genaueste provenzalische dichtart studieren konnten.[3]) Guittone von Arezzo verrät daher nach stil und inhalt deutlicher als irgend ein anderer das eifrige studium der trobadors. Er zitiert sie in seinen briefen und übersetzt sie wörtlich. Eine der ältesten provenzalischen grammatiken, der Donatz Proensals, wurde zu dieser zeit in Italien speziell zum gebrauch der Italiener verfaßt. Wir haben dichter, die sich in ihren liedern so eng an provenzalische originale gehalten haben, wie es auf Sizilien nie geschah.[4]) Viele toskanische dichter, vor allen dingen aber Guittone, vergeudeten an sinnloser nachahmung provenzalischer liebeslieder geradezu ihre kräfte.

[1]) Bertoni, I trov. m. d. Gen, s. 3.
[2]) Siehe R. II, 188.
[3]) Siehe s. 44, anmerk. 2.
[4]) Siehe Gaspary, Dichterschule, s. 25 ff.

108 sonette und 24 canzonen Guittones[1]) beschäftigen sich ausschließlich mit diesem stoffe, wie er uns in der reichhaltigen canzonendichtung der Provenzalen entgegen tritt. Die minnepoesie der Provenzalen spiegelt das verhältnis von dichter und dame wieder, nicht so, wie es wirklich war, als vielmehr so, wie es nach der höfischen sitte jener zeit hätte sein sollen. Es ist mehr eine poesie des verstandes als des gefühls. Zu rein poetischen zwecken ist sie geschaffen. Der dichter wählte sich eine dame, die ihm die würdigste schien, zum gegenstande seiner gesänge. Eine ernstliche bewerbung kam nicht in betracht. In diesem verhältnis war es auf beiden seiten auf ruhm abgesehen. Die liebeshändel setzten mehr den geist als das herz des sängers in bewegung. Wenn in der Provence diese lieder so äußerst wenig mit der realität im einklang standen, wenn sie sich mit keinem eigenen affekte im innern des dichters verknüpften, so wundert man sich nicht darüber, da dies der höfischen sitte der Provenzalen entsprach. In Toskana aber trifft diese dichtung auf das leben der kommunen, das gerade gegenteil des ritterlichen lebens. Es sind nur bürger und notare, die hier dichten. Daher scheint es fast selbstverständlich, daß die ritterliche dichtung hier das farblose, öde und dürre aussehen annehmen mußte, wie es sich bei Guittone und seiner schule vorfindet. „Es ist eine äußerliche, rhetorische Übung in der hergebrachten Weise, daher die vermehrte Künstlichkeit und Affektion, da sich alle Bravour auf die Form wandte. Man dichtete, ohne zu empfinden; wer dichtet, muß feine Liebe pflegen; aber wie sollte man sich gewaltsam die ritterliche Liebe einflößen, die man in der Wirklichkeit nicht mehr kannte? So quält und martert sich der kalte, trokene Guittone, läßt sich Rezepte geben, wie man verliebt werden könne, fleht Amore an, in ihn einzuziehen, bis er zuletzt in die ganz entgegengesetzte Richtung einschlägt und dafür streitet, daß man auch ohne Liebe singen könne." So schildert Gaspary diese dichtung,[2]) deren inhalt uns auch in der form der aus Sizilien nach Toskana verpflanzten kontraste entgegen tritt.

[1]) Siehe Bertoni, St. d. l. it., s. 76.
[2]) Gaspary, Dichterschule, s. 132.

Einige kontraste dieser art. die sich lediglich in endlosen gegenseitigen liebesbeteuerungen ergingen, lernten wir schon auf Sizilien kennen. Ich erinnere nur an den kontrast des Ricco da Messina.[1]) Bei einigen sizilianischen kontrasten konnten wir aber auch schon eine auffällige frische der gegensätze und gefühle konstatieren.

In der mehrzahl der toskanischen kontraste ist von frische keine spur, die trockenheit und öde des inhalts ist dagegen bis zur höchsten potenz gesteigert. Es ist bewundernswert, was man sich darin geleistet hat. Da die toskanischen dichter die provenzalische poesie anscheinend über alles in der welt schätzten und diese allein für die wahre und echte hielten, konnten sie sich hinsetzen, um ad infinitum liebesbeteuerungen, die ein provenzalischer dichter vielleicht aus innerer neigung zu seiner dame gedichtet hatte, zu erneuern und dies, ohne das geringste dabei mitzufühlen. Man brachte es in der mehrzahl der fälle fertig, gegensätze zwischen „Amante“ und „Madonna“ auszudenken und diese in endlosen versen niederzuschreiben. Darin haben sie geradezu virtuose fertigkeiten gezeigt. Führen wir uns diese kontraste näher vor.

In einem umfangreichen gedichte[2]) beginnt z. b. Guittone der dame seinen schmerz in rührender weise zu schildern und sie zu bitten, sie möge ihm einen ort angeben, wo er ihr beweisen könne, ob er gut oder schlecht sei. Wenn er dabei in ihren augen gut erscheine, dann möge sie ihm ihre huld nicht versagen. Halte sie ihn dagegen für schlecht, so wolle er schmerzen und qualen ihretwegen gern ertragen:

Però vo' prego, per mercé, che agio,
E loco date me du' pienamente
Demostrire s'eo son bon u malvagio:
E, s' eo son bon piaccia vo' pienamente;
E s' eo son reo, sofrir pena e mesagio
Voglio tutto, sì con voi serà gente.

Folgendes läßt er die dame entgegnen:

Deo, con dimandi ciò, che t' ò donato
E che 'n possibel t'è sempre d' avere?

[1]) Siehe s. 21.
[2]) Pellegrini, Le rime di Fr. G., s. 64 ff.

Non ài tu loco e agio, e ascoltato
È diligentemente il tuo volere?
E, follo o sagio ch' eo t' aggia trovato,
Resposto t' aggio sempre a pian parere?
Dimostra se ragion ài d' alcun lato,
Ed eo son presta a prenderla in piacere.
Ma se dimandi alcun loco nascoso
Prov' è che la ragion tua non è bella:
Per che nè mo' nè mai dar non te l' oso.
Ora te parte ormai d' esta novella,
Poi conosciuto ài ben del mio resposo
Che troppo m' è al cor noios' e fella.

Nicht, daß Guittone der dame ebenso kraftvoll erwidert, nein, er beginnt von neuem zu klagen und in den ergreifendsten worten seine unglückliche lage zu malen. Er könne ihren worten nicht folgen, jedesmal wenn er sie sehe, zerreiße sein herz vor liebe und sehnsucht. Mit eigenen kräften könne er sich nicht aus seinem unglücklichen zustande befreien. Daher flehe er die dame an, ihm den weg zur rettung zu zeigen. Denn sonst müsse er vor sehnsucht sterben. — Die dame fordert ihn jetzt auf, fortzugehen. Er sei der liebe nicht untertänig. Ein falscher und unaufrichtiger liebhaber sei er. Er gebe vor, schmerzen zu erdulden, nur um sich ihr den anstrich eines liebhabers zu geben. Auf diese weise indessen lasse sie sich nicht zur liebhaberin machen. Erneut fordert sie ihn auf, sofort aufzubrechen. Wenn er lieben wolle, möge er eine solche erwählen, die schöner sei als sie, und nicht, wie sie, in seinen augen häßlich erscheine. Selbst wenn sie lieben wollte, würde sie ihn verschmähen. — Wieder weist Guittone in schmachtenden worten diese vorwürfe zurück, versichert von neuem seine liebe und bittet untertänigst um gütige nachsicht. Sie aber weist ihn unter bezichtigung aller möglichen vergehen und verfehlungen ab. Selbst eine klage, wie die folgende, die ihn in höchster bedrängnis schildert, läßt die dame in ihrer kühlen abneigung verharren:

Ai, come m' è crudel, forte e noiosa
Ciascuna parte, e 'l partir e lo stare!
Partire con poss' eo d' amar voi, cosa
Sola sete 'n potermi gioi' donare.
E siete sì piacente e amorosa,
Che vi fareste a uno empero amare?

Star con posso, poi voi piacer no osa.
Ma sì noioso me dite vo' pare?
E vostra noi' move noiosamente,
Chè vorrea mille fiate anti morire
Che dire o far ver voi cosa spiacente.
Ma si vi spiaccio, lasso, per servire,
Serò per deservir forse piacente?
Megli' amo certo morte sofferire.

„Hebe dich weg von mir", ruft sie ihm zu. „Wenn du selbst ein sklave deines herzens bist, wie kannst du dann hoffen, daß andere leute ihren standpunkt ändern!"

Was dieses gedicht von den sizilianischen kontrasten unterscheidet, ist der überaus scharfe gegensatz zwischen „Messere" und „Madonna". Die unerbittliche, halsstarrige und verstockte dame steht einem anbetenden, unterwürfigen und völlig hilflosen liebhaber gegenüber. An ausgleich und versöhnung ist nicht zu denken. Eine unüberbrückbare kluft besteht zwischen beiden. Die dame steht in den augen des dichters so überaus viel höher als ihr anbeter, daß sie nach willkür schalten und walten darf, ohne auf den geringsten widerstand zu stoßen. Hierin spiegelt sich die unnatur dieser lieder wieder. Gegensätze zwischen liebenden nehmen in wirklichkeit nie diese form an. Wenn auch die herrschende meinung der Provenzalen die war, daß der mann sich der frau unterwerfen müsse, wenn auch diese meinung ihren liedern zu grunde liegt, so hielten sich die provenzalischen dichter doch in den grenzen des geziemenden. Auch in den sizilianischen kontrasten tritt uns keine solche unnatürliche schroffheit der gegensätze entgegen, wie es in Toskana der fall ist.

Der widersinnig gesteigerte abstand zwischen dame und liebhaber macht die unnatur dieser lieder aus. Einige dichter lassen auch beide, liebhaber und liebende, sich gegenseitig die gröbsten beschuldigungen vorwerfen.

Wir haben z. b. die aus zwei sonetten bestehende tenzone des Ubertino di Giovanni del Bianco d'Arezzo: *Volesse dio, crudel madonna e fella,*[1]) in denen sich beide in den gröbsten ausfällen ergehen. Ubertino ruft der dame zu:

[1]) Siehe Propugnat. X—XIII nr. 347 und 348 und Trucchi s. 137 und 138. Siehe auch Massèra, Gsli. 44, s. 382: Un contrasto amoroso di Messer Ubertino di Giovanni del Bianco d' Arezzo.

Volesse dio, crudel madonna e fella
Ch' avete da mercè lo cor diviso,
Che tanto foste buona quanto bella
E rispondessevi allo core lo viso!
Chè vostra villania non fòra quella
Che m' avesse d' amor tanto sorpriso.
Ch' io d' altra donna mai nè di donzella
Non disiasse gioi', gioco nè riso!
Perchè mal aggia 'l giorn' e l' ora e 'l punto
Che 'n voi fu mess' alcun piacer piacente:
O che bel viso a fellon cor fu giunto!

Grausam und ruchlos nennt Ubertino hiernach die dame. Ihrem schönen antlitz habe ihr herz nicht entsprochen. Er beklagt, daß er ihren unhöflichen bestrickungen zum opfer gefallen sei. Ebenso wenig als von irgendeiner anderen habe er von ihr freude und sonnenschein erhofft. Den tag und die stunde verwünschend, wo er ihr zum erstenmal gefallen abgewann, ruft er ihr erbittert und vorwurfsvoll zu: „Wie konnte doch mit einem so ruchlosen, verräterischen herzen ein so schöner blick vereint sein!" Die dame erwidert ihm: „Zu fein enthüllst du dein verräterisches herz. Deine schlechten worte stellst du in seinen dienst, um mich der falschheit und ruchlosigkeit zu zeihen. Ich weiß nicht, inwiefern ich mich vergangen hätte. Falsch und verräterisch bin ich, weil ich mich dir nicht hingegeben habe. Du schämst dich nicht, mir die größten schlechtigkeiten vorzuwerfen. Doch die strafe wird nicht auf sich warten lassen. Darum will ich die schmähungen ertragen und mir nicht zu herzen nehmen."

Trotz dieser versöhnlichen worte setzt Ubertino seine angriffe in gesteigertem maße fort.[1]) Er sagt, alles schlechte wohne in ihr. Sie trage den stempel des mißfallens, der verachtung, täuschung und des frivolen stolzes an sich, grob und feige sei sie.

Jetzt geht auch sie aggressiver vor, nennt ihn einen verrückten, beschuldigt ihn der lüge und schmutziger denkart.

Eine schroffe abfertigung einer leichtfertigen und treulosen dame enthält folgende tenzone des Ser Jacopo da Leona:[2])

[1]) Siehe weitere sonette dieser tenzone bei D'Anc. e Comp. V, s. 108ff.
[2]) Cod. Vat. 3793 nr. 918.

Se 'l mio 'namoramento e fino core
Fu lungamente tenuto ad inganno
Per voi, che non curate il mio dolore
E le pene che quasi morto m' anno,
Non è piaciuto ne piace ad amore.
Però mi ristorò la perta e 'l danno:
Novellamente ei m' ha tratto d' errore,
E m' ha tornato in gioi' l' affanno
Che m' ha da voi, mala donna, diviso,
E m' ha donat' a tal ch' a se m' accoglie
E mi dona solazzo e riso.
Mai non m' inganneran più vostre voglie,
E il vostro cor leggier, ch' è 'n voi assiso
Siccome sono in albero le foglie.

Guittone hat sich auch als verfasser dieser tenzonen als meister bewährt. Wir haben von ihm einen kontrast, in dem er sich an schmähungen unglaubliches erlaubt. Massèra weist auf ihn hin und stellt ihn in parallele mit den tenzonen Ubertinos aus Arezzo.[1])

„Wagt es nicht wieder, ruchlose dame, mich als feinen liebhaber auszuproben," sagt er, „denn ich möchte es nicht sein, da ihr mir zu schmutzig seid." Nachdem er sie dann auf folgende art beschimpft hat:

Ca, per averti a tutto meo desire
Eo non t' amàra un giorno per amore,
Ma ch' è stato volendoti covrire;
Chè più volere terriami disonore.

nennt er sie häßlich von ansehen, schurkisch, leichtfertig und hochmütig:

Chè tu se' laida 'n sembianti e villana
E croia 'n dire 'n fare tutta stagione,
E se' leggiadra ed altizzosa e strana.
Chè 'n te noiosa noia è veramente,
Donna laida, che leggiadra se' e vana
E croia, ch' è d' altera opinione.[2])

Die dame läßt ihm gegenüber in schimpfworten und invektiven nicht nach. Sie schilt ihn einen ruchlosen schwätzer, dem jeglicher verstand abgehe. Jedes feine gefühl sei ihm fern. Nur das schlechte beherrsche ihn. Sie hasse ihn daher, wider-

[1]) Gsli. 44, s. 382 ff.
[2]) Siehe Pellegrini, Le rime di Fr. G., s. 124 ff.

lich sei er ihr. Sie verschmähe seinen schmutzigen mund, der nur lüge.

Diese art des kampfes zieht sich durch mehrere sonette hindurch. Zum schluß werden die gegenseitigen beschimpfungen und schmähungen noch immer galliger und gröber. Schande und alle schlechten laster gingen von ihr aus, wirft zum schluß Guittone ihr vor. Sie dagegen möchte am liebsten tot sein. Denn sie schäme sich, daß sie mit einem widerwärtigen menschen, wie er, einen solchen kampf ausgefochten habe. In zukunft möge er sagen, was er wolle, sie werde ihm auf keine weise wieder entgegentreten:

Ben puoi tener ormai la lingua corta
E dir ciò che ti piacie, e star fidato
Ch' en alcun modo non responderaggio.

Wenn von den sizilianischen kontrasten gesagt wurde, sie fänden, so sehr sie auch von provenzalischem geiste durchdrungen sind, in einer bestimmten art des provenzalischen streitgedichtes keine parallele, so muß das auch von diesen toskanischen kontrasten behauptet werden. Man könnte sie höchstens mit einigen provenzalischen wirklichen tenzonen vergleichen, die sich eines jeder beschreibung spottenden, lasziven tones befleißigen.[1]) Doch sind auch diese provenzalischen tenzonen andersartig. Sie sind von bitterem ernste erfüllt. Die invektiven und schmutzreden entspringen wirklichen erlebnissen. Sie sind das eklatanteste abbild der ungezügelten sittenlosigkeit ihrer zeit. Die italienischen lieder stammen dagegen aus der feder eines dichters. Sie geben nicht die wirklichen ansichten der dichter wieder. Es sind fortsetzungen sizilianischer kontraste, welche, im munde dieser toskanischen dichter unnatürlich entformt und entartet, jene sinnlose gestalt annehmen. Als höchste potenz der verunstaltung und entartung provenzalischer dichtung sind sie anzusehen.

Neben diesen fingierten tenzonen findet sich aber auch eine reihe gedichte, die sich innerhalb der von den Sizilianern vorgeschriebenen grenzen halten, die also die sizilianischen kontraste unverändert fortsetzen. Auf ihren inhalt näher

[1]) Siehe M. G. 63.

einzugehen lohnt sich nicht, da sie eben durch und durch mit den sizilianischen kontrasten übereinstimmen. Keinerlei frische und originalität kennzeichnet diese gedichte. Der streit vollzieht sich in form abwechselnder klagen und liebesbeteuerungen zwischen Messere und Madonna. Der inhalt ist im allgemeinen noch süßlicher als der der Sizilianer. Anreden, wie *„Dolcie mio drudo“*, *„gientil mia gioia“*, *„dolce meo Sire“*, *„gentil meo Sire“* legen zeugnis davon ab. Derartige lieder sind uns von Guittone, Ser Monaldo da Soffena, Albertuccio della Viola, Chiaro Davanzati und anderen überliefert.[1])

Einen kontrast erwähne ich hier noch, der wegen eines vergleichs des untreuen liebhabers mit einem sperber originell erscheint. Der verfasser desselben ist unbekannt.[2])

Die dame klagt, einen sperber habe sie geliebt, und zwar so stark, daß sie zu sterben fürchtete. Jetzt, wo er sich den raub geholt habe, sei er aufgestiegen, so hoch wie nie zuvor. Er säße jetzt in einem obstgarten und eine andere dame habe ihn in ihrer gewalt. *„Isparvèr mio“*, ruft sie ihm zu, „ich hegte und pflegte dich. Eine schelle ließ ich dich tragen, weil du kühn warst im fliegen. Jetzt aber, wo ich dich fliegen gelehrt habe, bist du meinen krallen entwichen und entflohen wie das flüchtige meer:

Or se' salito sicome lo mare,
Ed à' rotti li gieti e se' fugito
Quando eri fermo nel tuo uciellare.

Der liebende gelobt ihr, sie als *Disamorosa angielica e clera, in cui regna savere e cortesia* anredend, seine treue. Sie habe keine veranlassung zu glauben, was nicht sein könne. Eher

[1]) Siehe Canz. Pal. 418. Propugn., Nuova Serie I. 1. teil, s. 416 und 417 und Propugn. XVIII, II, s. 444. Dann siehe Nannucci, Man. d. l. it., s. 351 und 354, Pellegrini, Le rime di Fr. G., s. 87 u. 88, D'Anc. e Comp. V, s. 35, 37 ff. und 60 ff.

[2]) Siehe Carducci, Studi letterari, s. 425. Carducci hält das gedicht für sizilianisch aus der ersten hälfte des 13. jahrhunderts. Trucchi (I, 54) glaubt, daß es von einer dame verfaßt ist. Das gedicht paßt ebenso gut für Toskana. Hier kann es ein dichter verfaßt haben, der nur eine dame als verfasserin fingierte.

wäre er gestorben, als daß er sich ihr mit herz und gedanken entfremdet hätte. Er empfinde freude daran, ihr zu dienen:

Ch' io altra gioia non voglio nè spero
Se non la vostra gaia sengnoria.

Er sei ihr treu. Wer sie anders belehre, sei untreu, diebisch und verräterisch und gehe darauf aus, ihnen ihr glück zu nehmen.

In allen bis jetzt behandelten fingierten tenzonen Toskanas entspann sich der kampf zum teil in scharfer, zum teil in weniger scharfer form zwischen dem liebhaber und seiner dame. Zu diesen kommen jetzt noch einige andere, in denen sich der liebende und „Amore", d. h. die persönlich gedachte liebe, in den haaren liegen. Amore wird zumeist für verfehlungen der liebenden verantwortlich gemacht oder er gleicht aus und vermittelt.

In einem aus zwölf sonetten bestehenden gedicht Monte Andreas[1]) sagt Amante, er könne nicht mit worten beschreiben, in was für eine traurige lage Amore ihn versetzt habe. Er hoffe aber, daß Amore mitleid mit ihm habe und zur liebsten gehe, sie zu bitten, sie möge ihm die schmerzen nehmen. — Amore will aber von diesem bittgang nichts wissen. Er meint, er würde sich einer lüge schuldig machen, wenn er den wunsch des liebhabers erfülle. Denn dieser täusche ihn. Er erfülle immer die wünsche der liebenden und bringe sie nie in verzweiflung. — Amante entgegnet aber von neuem, er habe sich stets von Amore leiten lassen. Keinen augenblick habe er sich von ihm getrennt. Er befinde sich jetzt aber in der gewalt einer dame, die ihn verachte. Daher müsse man ihm helfen. Aufrichtig und wahr bekenne er das. Es stehe ihm fern zu lügen. — Amore verhält sich aber erneut ablehnend. Als aber Amante trotzdem nicht aufhört zu bitten, hält der gegner ihm vor, er verstehe nicht, weshalb er sich in unnützer weise quäle, nachdem die dame ihn doch einmal verabschiedet habe. An der trennung von seiner dame sei er allein schuld. Er müsse sich an der liebsten und an Amore vergangen haben. Daher erteilt er ihm den rat, demütig, höflich und freigebig zu sein, edle gewohnheiten anzunehmen.

[1]) D'Anc. e Comp. V, s. 174 ff.

seinen willen zur narrheit zu zügeln, gegenüber der geliebten keine niedrige gesinnung zur schau zu tragen und die regeln der liebe wohl zu befolgen. Diesen weisungen Amores verspricht der liebende zu folgen. Im schlußsonett warnt Amore ihn noch einmal davor, den falschen weg von neuem zu betreten und sagt ihm freude und gefallen zu, falls er seinen ratschlägen gehör schenke:

Amante, amante, lo tuo dir mi piacie
Se, come 'l dì', l' aì in core ed in volere:
Ma guarda ben che nom fosse falacie;
Chè tu' sarìa lo danno e lo dolere,
Poiche mostrata t' è la via veracie.
La qual se vuoli amar degi tenere
E, se la segui ben, como comfacie
In ciascun caso ov' è mio podere,
Fora sarai di ciò che ti dispiacie,
Sempre sormonterà lo tuo piaciere.
E se vuoi dire ch' io comprenda e tengna
Quella di cui amar t' ò sì distretto,
Che pur ti par che forte ti disdegna,
Son cierto, se farai ciò ch' agio detto,
Che di lei porterai corona e 'msengnia
E perverai a tua gioia e diletto.

Dieser dialog zwischen Amore und Amante umfaßt zwölf sonette nach art des angeführten. Zwei andere kennen wir dagegen, die sich nur in einem sonett abspielen.

Das eine ist von Paulo Lanfranchi.[1]) Amante fragt bei Amore an, ob er sich an die dame wenden möchte. Dieser erklärt sich bereit, obwohl es ihm, wie er sagt, als eine tollheit erscheine. Denn allzu häufiges anfragen schade eher, als daß es nütze. Trotzdem werde er die mission übernehmen. Vorher müsse er aber wissen, was er ihr mitteilen solle. Amante will der dame gesagt wissen, daß sein herz vor sehnsucht nach ihr seufze und daß er nicht leben könne, ohne sie zu sehen.

Das andere gedicht enthält einen kontrast zwischen dem dichter und der liebe. Es ist von Meo Abbracciavacca und scheint, da es: *Amore amaro, a morte m' ài feruto* beginnt, durch Guittones canzone: *Amore amor, più che veleno amaro,*

[1]) Siehe Zacc., s. 77.

inspiriert zu sein.[1]) Zaccagnini charakterisiert seinen inhalt folgendermaßen: „È anche questo un bisticcio, assai artificioso, in cui il poeta si lamenta con Amore, perché permette ch'egli perisca. Amore risponde ch' egli non ci ha colpa alcuna, perché lo vuole quella che l' ha fatto nascere. Il poeta alla fine prega Amore che faccia sentire anche alla crudele le pene che egli soffre, e allora potrà essa aver pietà delle sue pene." Dann fügt er hinzu: „Questi discorsi alternativi dentro il medesimo sonetto, che in fondo risalgono alle „coblas tensonadas" dei Provenzali, sono assai frequenti nella nostra lirica delle origini." Damit hat er zweifelsohne recht. Die drei letzten tenzonen uud auch solche, welche den coblas tensonadas ähneln, weisen genaueste inhaltliche und formelle übereinstimmung mit provenzalischen tenzonen auf. Es ist wohl anzunehmen, daß die verfasser dieser italienischen dialoge bestimmte provenzalische gedichte im auge hatten, die ihnen als muster dienten.

Abgesehen von den coblas tensonadas, deren fortwirkung unbestritten in Italien bezeugt ist, finden sich auch den kontrasten zwischen Amore und Messere inhaltsverwandte fingierte tenzonen im provenzalischen. Amore wurde in den italienischen gedichten die rolle eines vermittlers übertragen. Desselben amtes waltet in einer tenzone auch Bertran del Pojet. Er bittet für seinen freund bei dessen dame um verzeihung.[2]) In einem andern gedicht verwendet sich ein fräulein bei der herrin für den verabschiedeten geliebten.[3]) In einem zwiegespräch Peirols mit der liebe liegt sogar eine direkte parallele vor.[4]) Amor klagt in der anfangsstrophe dem Peirol, er entferne sich böswillig von ihm und beglücke ihn nicht mehr mit liedern und liebeswerbungen. Peirol erwidert, Amor wisse, wie lange er ihm treu gedient habe und wie wenig lohn er dafür empfangen habe:

Lang, o Liebe, dient ich dir,
Doch dich rührt nicht meine Pein:
Denn mein Dienen brachte mir,
Wie du weißt, nichts Gutes ein.[5])

[1]) Siehe Zacc., s. 38 und s. XCIX.
[2]) Archiv bd. 34, 374.
[3]) Siehe Selbach, s. 102.
[4]) Siehe M. W. II, 6.
[5]) Siehe Diez. L. und W., s. 255.

Seinen eigenen verstellungen und täuschungen habe er es zu danken, daß die schöne, edle dame ihn verlassen habe, erwidert die liebe. In den schönsten liedern habe er sie besungen, mit seinem herzen sei er aber nie ernstlich bei ihr gewesen:

Peyrols, metetz en oblit
La bona domna valen
Qui tan gen vos aculhit
E tant amorosament,
Tot per mon comandamen.
Trop avetz leugier talan,
E no era ges semblan,
Tant guays e tant amoros
Eratz en vostras chansos.

Wenn auch im weiteren teil des gedichtes das gespräch auf ein anderes gebiet übergreift, indem nicht mehr die dame, sondern eine kreuzzugangelegenheit im mittelpunkte der aufmerksamkeit steht, so beweist doch der inhalt des ersten teils und die eigentümliche form des zwiegesprächs die nahe verwandschaft mit den in frage kommenden italienischen gedichten. Peirol war dazu ein italienischer trobador. Die möglichkeit der beeinflussung ist daher besonders groß. Obwohl man meistens die dame als verkörperung der liebe ansah und an sie die lieder richtete, war es auch in der Provence nicht selten, daß sich die dichter in ihren canzonen klagend und hilfe erflehend an Amor wandten. Dafür möge noch folgende canzone Peire Vidals als beispiel dienen:

Amor, pres sui de la bera
Quar m' es tan de mala guiza,
Qu' eu cugei m' acsetz conquiza
La gensor e la plus gaja
Del mon, mas nous platz qu' eu l' aja.
Per qu' eu morrai dezesperatz,
Amor, et er tortz e peccatz,
Si d' aquest vostre benvolen
Non avetz calque chauzimen.[1])

Was nun die coblas tensonadas betrifft, so versteht man im allgemeinen darunter gedichte, in denen sich die wechselreden in einer einzigen strophe vollziehen.[2]) In der ältesten

[1]) Siehe Bartsch, P. Vidal, s. 42.
[2]) Siehe s. 29 f. dieser arbeit.

epoche der provenzalischen literatur waren sie unbekannt, besonderen ansehens erfreuten sie sich erst zu anfang des dreizehnten jahrhunderts. Italienische trobadors wie Aimeric von Pegulhan und Albert von Sestaro haben sich darin versucht. Eine der bekanntesten coblas tensonadas ist die des markgrafen Albert Malaspina. Bartoli hat sie in seinem werke ‚I primi due secoli della letteratura italiana' vollständig abgedruckt.[1]) Um einen bequemen vergleich mit italienischen coblas tensonadas zu ermöglichen, mögen auch hier einige verse des gedichtes angeführt werden:

Dona, a vos me coman,
C'anc res mai non amei tan.
Amics, be vos dic e us man,
Qu'ieu farai vostre coman.
Dona, trop mi vai tarzan.
Amics, ja no y auretz dan.

Dona, a la mia fe
Murray, s'aisi·m gayre te.
Amics, membra vos de me,
Qu'ie·us am de cor e de fe.
Dona, ayatz en doncx merce.
Amics, si aurai ieu be.

Be sui gays et amoros,
Dona, per amor de vos.
Amics, lo meu cors joyos
Es vostres totas sazos.
Dona, autreyatz lo·m vos.
Dieu, amics bels e bos.

In jeder strophe kommen „Donna" und „Amics" also zweimal zu wort. Zu anfang äußern sie in zwei versen ihre wünsche, am schluß begnügen sie sich sogar mit einem einzigen. Daß das gedicht bei solcher kürze der erwiderungen keine tiefen gedanken enthalten kann, ist selbstverständlich. Auf den inhalt kam es den dichtern hier wohl nicht so sehr an. Die freude, die ihnen die äußere form bereitete, hat sie wohl bewogen, in ihren mußestunden solche kontraste zu dichten. Stofflich stimmen sie mit allen anderen fingierten tenzonen überein, da liebesbeteuerungen und vorwürfe stärkerer oder schwächerer intensität ihren inhalt ausmachen. „Donna," sagt der liebhaber in einer cobla tensonada Aimerics von Pegulhan,[2]) „wegen euch befinde ich mich in tiefer betrübnis." „Ihr seid ein narr," erwidert die dame, „denn dafür weiß ich euch keinen dank." „Bei Gott, übt nachsicht, donna!" „Herr, eure bitte wird nicht in erfüllung gehen." „Gute dame, ich bitte euch herzlich." „Herr, ich halte euch für schlechter als irgend jemand sonst." „Donna, darüber ist

[1]) Siehe daselbst s. 52. Außerdem siehe R. III, 163 u. M. W. III, 181.
[2]) Bartsch, Chrest., s. 175.

mein herz betrübt.“ „Herr, und mein herz ist froh und heiter.“ So folgen die reden in diesem gedicht aufeinander, und ähnlich sehen alle echten provenzalischen coblas tensonadas aus. Mit besonderer leichtigkeit wechseln rede und gegenrede vers um vers ab. In den ersten strophen des gedichts des Aimeric von Pegulhan werden den überzärtlichen liebesbezeugungen des dichters beteuerungen gänzlicher abneigung entgegengestellt. Entmutigt wendet sich dann der liebende an „Amors“ mit dem vorwurf, daß sie ihn getäuscht habe. Den vorschlag der liebe, sein herz durch eine andere wahl zu befreien, verschmähend, folgt er ihrem rat, sich durch dulden und dienen bei ihr größere zugänglichkeit zu erwirken:

Amors, per que·m fetz chauzir donn' aital?
Amics, eu vos mostrei so que mais val.
Amors, en tot quan faitz vos vei falhir.
Amics, a gran tort me voletz laidir.
Amors, e doncs perque·us voletz partir?
Amics, car greu m' es quan vos vei morir.
Amors, ja no cugetz qu' alhors me vir.
Amics, per so pensatz del ben sofrir.
Amors, sembla·us si ja 'n poirai jauzir?
Amics, oc vos, sufren et ab servir.

Zum vergleich stelle ich jetzt folgende italienische cobla tensonada des Ser Jacopo da Leona daneben:[1])

Madonna, in voi lo mio core soggiorna.
Messer, e con voi lo meo si dimora.
Madonna, a me lo meo cor mai non torna.
Messer, le meo non istà meco un' ora.
Madonna, che così li cori attorna?
Messer, è lo piacer che l' innamora.
Madonna, sì di voi, che sete adorna.
Messer, e di voi, chè bontà vi orna.
Madonna, dunque bene si conface.
Messer, sì belleze e bontà insembra.
Madonna, lo vostro dir' è verace.
Messer, di voi tuttora mi remembra
Madonna, unqu' altro che voi non mi piace.
Messer, morto sia, chi mai ne dissembra.

Sie bedarf eigentlich keines kommentars. Die formelle übereinstimmung fällt so deutlich ins auge, daß jeder uneingeweihte

[1]) Cod. Vat. 3793 nr. 916 und Trucchi, s. 150.

hier einen zusammenhang annehmen wird. In der tat scheint nirgends die anlehnung an provenzalische dichtungen so eng gewesen sein, wie es bei den coblas tensonadas der fall ist.

Doch auch an ihnen läßt sich erweisen, daß die Italiener sich nicht etwa lediglich damit begnügten, provenzalische lieder zu übernehmen und sie, ohne ihrerseits das geringste hinzutun, in ihre sprache zu übertragen, sondern daß sie mit überlegung eigenes hineinbrachten, gleichviel ob ihre gedanken den gedichten förderlich waren oder nicht. Die farblosigkeit der reden und widerreden dieser italienischen coblas tensonadas, besonders die kürze, die sie zuweilen annehmen, legen auch von der leidenschaft der Italiener für das minutiöse und übertriebene beredtes zeugnis ab. Man war anscheinend der meinung, daß, wenn man überhaupt dichten wollte, einzig und allein provenzalische dichtung nachbilden zu dürfen. Da sie nun die meisten gefühle und stimmungen schon bearbeitet vorfanden, gefielen sie sich darin, diese ins groteske und widersinnige zu steigern. Dichtet z. b. Jacopo da Lentino:[1])

A. Amor m' accide. B. perchè? A. perch' io amo.
B. Cui? A. la bella. B. e non è ella saggia?
A. Sì, è; ben sai; B. dunque? A. altro non bramo,
Se non che servir lei; fà sì che l' aggia.
B. Come servi? A. eo servo, e mercè le chiamo.
B. Non ti vale? A. no. B. dunqu' ell' è selvaggia?
A. Non è, chè non la fere ancora l' amo
dove ha 'l core. B. ed amor lo core assaggia.

oder Meo Abbracciavacca:[2])

A. Madonn', eo dotto. B. Di che ài dottansa?
A. Non mi cangiate. B. Di ciò non temere.
A. Non m' assiguro. B. E pur ài dubitanza?
A. E gran temensa. B. Non ài bon savere

so beweisen diese verse aufs deutlichste das gesagte. In Toskana entartet die provenzalische poesie. Die folge ist, daß sie hier kein langes dasein fristet, sondern bald abgetan wird.

Die meisten italienischen coblas tensonadas sind von Ser Jacopo da Leona verfaßt.[3]) Außer ihnen und dem ange-

[1]) Propugn. V, I. teil, s. 208 und Val. I. 312.
[2]) Zacc., s. 50.
[3]) Siehe Cod. Vat. 3793 nr. 916 und 917 und Trucchi, s. 149 und 150.

führten gedicht des Meo Abbracciavacca ist uns noch eine cobla tensonada von Ser Monaldo da Soffena überliefert, in welcher er bei bruder Ubertino del Bianco d' Arezzo anfragt, ob er ihm rate, den minnehof zu besuchen und dieser erwidert, nur wenn er ein dulder sei, möge er es wagen, da der weg zu verdächtig sei.[1])

3. Das Partimen oder Joc-partit in Toskana.

Über das verhältnis des provenzalischen partimens zur tenzone im engeren sinne ist schon in der einleitung gehandelt worden. Äußerlich erkennt man die partimens an der ihnen eigentümlichen art der fragestellung in der ersten strophe des gedichts. Der eine dichter wirft daselbst eine dilemmatische frage auf und erwartet von dem gegner, daß er sie beantwortet. Bei der weitaus größten zahl der geteilten spiele kommt das dilemma in der weise zustande, daß in doppelter frage zwei punkte einander gegenübergestellt werden, von denen der gegner dann einen wählen muß. In andern gedichten jedoch ist nicht von zwei fragen, sondern nur von einer die rede. Ihren dilemmatischen charakter erhält die frage nur dadurch, daß der gegner sich für oder gegen sie wenden muß.[2]) Zum inhalt ist zu bemerken, daß es dem gegenstande der fragestellung an dem nötigen ernste fehlt, daß es sich nicht um wirkliche oder fingierte meinungsverschiedenheiten, sondern nur um der unterhaltung dienende gesetzte fälle handelt, welche lediglich als spiel und übung des witzes anzusehen sind. Im joc-partit wollten die gegner ihre geistige gewandtheit aneinander messen und schlagfertigkeit ihres witzes zeigen. Dann ist in allen joc-partits die minne der gegenstand der auseinandersetzungen. Dort, wo andere gegenstände zum fragen bewegen, ist im provenzalischen schon das gebiet des partimens verlassen. Die Provenzalen haben geradezu eine virtuosität darin entwickelt, immer neue streitfragen über die verschiedensten angelegenheiten der minne zu erfinden. Es ging soweit bei ihnen, daß man bei dem engen gedanken-

[1]) Siehe Manzoni, Rime inedite del Cod. Vat. 3214, in der Rivista di Filologia Romanza I, 83ff., XV.

[2]) Siehe dazu Fiset, R. F. 19, s. 420 u. 421.

kreise, in dem man sich bewegte, schließlich keine neuen probleme mehr finden konnte und daß man sich damit begnügte, die alten mit neuen wendungen zu wiederholen. Echte provenzalische partimenfragen sind z. b. folgende: Soll eine dame lieber den freund ihres gatten oder lieber dessen feind zum geliebten wählen? Von zwei ehemännern hat der eine ein sehr häßliches, der andere ein sehr schönes weib; beide hüten sie sorgfältig; welcher verdient den geringsten tadel? Ist es besser, eine mit allen vorzügen ausgestattete geliebte nur einen tag oder eine dame von geringerem werte das ganze jahr haben zu dürfen? Was ist höher zu schätzen, eine dame durch wissen oder durch große kühnheit zu gewinnen? [1])

Partimenfragen dieser art in Italien neu zu erfinden, wäre fast ein ding der unmöglichkeit gewesen. Man kann daher auch tatsächlich ohne großen scharfblick nachweisen, daß die wenigen partimens, welche die altitalienische literatur aufweist, sich aufs engste an ihre provenzalischen vorbilder anlehnen. Die zahl dieser echten italienischen joc-partits ist äußerst gering. Auf Sizilien finden sich überhaupt keine. Das einzige gedicht, das man als partimen ansprechen konnte, wich inhaltlich so wesentlich vom echten typus provenzalischer joc-partits ab, daß es als wirkliche tenzone angesehen und behandelt werden konnte. [2]) Ebenso finden sich auch in Toskana eine anzahl gedichte, die nach der art ihrer fragestellung unzweifelhaft als eine fortbildung des provenzalischen partimens angesehen werden müssen, die aber längst nicht mehr alle merkmale desselben an sich tragen. Wohl war das provenzalische partimen in Italien bekannt. Die Italiener konnten der starrheit und spitzfindigkeit seines inhalts aber keinen rechten geschmack abgewinnen. Sie behielten daher die form bei und erfüllten sie mit einem ihnen näher liegenden stoff. Es wird sich daher empfehlen, im folgenden zuerst die direkten nachahmungen provenzalischer partimens ins auge zu fassen und dann die fortentwicklungen dieser gattung nach ihren unterscheidenden merkmalen zu prüfen und zu kennzeichnen.

[1]) Siehe über das provenzalische partimen näher Selbach, s. 8–12, Zenker, s. 8 und Knobloch s. 5 ff., 13, 22 und 25. Weitere partimenfragen siehe bei Selbach, s. 74.

[2]) Siehe s. 36.

a) Das echte Partimen.

Ein echtes partimen ist folgender sonettwechsel zwischen Bartolomeo Notajo und Bonodico.[1])

Vostro saver provato m' è mistieri
Poi mi so' in tutta dubitanza;
Di dui amanti molto piacenteri,
Ch' aman di fino core un' alta amanza:
L' uno ha baldezza e mostra volentieri
Ciò che gl' aven per lei con arditanza:
L' altr' è dottoso e biasma li parlieri
Ch' a la sua donna contan lor pesanza;
A cui deggia donar so intendimento
La gentil donna, che di ciò è saggia?
Ch' io nond' o conoscenza in veritate:
Pero vi prego, chiaro intendimento
Per vostra bontà tostamente n' aggia,
Scrivendomi di ciò la veritate.

Bevor der dichter also die dilemmatische frage auseinandersetzt, wendet er sich mit zwei einleitenden versen an seinen gegner, in denen er sagt, er habe dessen erprobtes wissen nötig, da er sich völlig im zweifel befinde. Derartige einleitenden worte sind in provenzalischen partimens häufig. Man bittet den gegner nicht einfach um eine antwort, sondern wünscht einen guten rat in der betreffenden angelegenheit. Gewöhnlich stellen die dichter in diesen fällen die sache so dar, als ob sie sich selbst in der geschilderten dilemmatischen lage befänden, sich nicht zu helfen wüßten und von ihren freunden, deren wissen und rat erprobt sei und von jedermann anerkannt werde, rat erhofften. Diese einleitenden bemerkungen können z. b. in der Provence folgende formen annehmen:

Segn' en Jacme Grils, eus deman,
Car vos vei larc e benestan
E qar per ric pretz sobeiran
E per saber es mentaubutz
Que me digatz . . .[2])

Segn' en Lafranc, car es sobresabenz,
Vos clam merce que mi fassatz secors . . .[3])

[1]) Parducci, s. 77 und Val. I, 535 und 536.
[2]) Bertoni, I trov. m. d. Gen., s. 15.
[3]) Ibid., s. 5.

N' Albert, chauçeç, la cal mais vos plairira
En dreit d' amor, puois tant forç n' es l' asais.[1])

G., prims iest en trobar a ma guiza;
Troban volh doncs saber
La voluntat, pos sai tan l' ajas miza.[2])

Die beiden einleitenden verse Bartolomeos sind inhaltlich genau derselben art wie diese provenzalischen. Auch hinsichtlich ihres umfangs passen sie ungefähr in den rahmen dieser provenzalischen einleitungen hinein. Das ist bei andern italienischen partimens nicht mehr der fall, da bei ihnen eine außergewöhnliche erweiterung des umfangs der einführungen auffällt. In dem ersten sonett eines partimens zwischen Federigo dell' Ambra und Ser Pace Notajo[3]) hat diese einleitung folgende länge:

Vertate, morte, vino, ira ed amore
Sormonta tutte cose per potenza,
E la vertate avanza a mia sentenza,
Chè senza lei non può valer valore.
Della vertate nasce tutto onore,
E la vertate è d' ogne ben semenza;
Per la vertate è fatta ogne scienza,
E sol per lei si guida il criatore;
Ciascuno ama vertate per natura.
Ond' eo sol per trovarla disputando
Mando un partito a voi, Maestro Pace:

In einem von Ricco da Fiorenza an Ser Pace Notajo gesandten sonett hat die einleitung diesen umfang:

Membrando ciò che fatto m' è sentire,
In ragionar della vostra persona,
Del gran saver, ch' eo n' aggio audito,
E 'l piacimento, che valor vi dona.
Chè 'nfra dottori intendo con ardire,
Portar potete di trovar corona;
Alquanto per chiarirmi, discovrire
Vi piaccia contra me di ciò che sona.[4])

Mit diesen umfangreichen einleitungen entfernen sich die italienischen partimens rein äußerlich ein kleines stück von

[1]) Bertoni, I trov. m. d. Gen., s. 13. [2]) Siehe Knobloch, s. 30.
[3]) Canz. Pal. 418. Propugn., Nuova Serie I, 1. teil, s. 432; Val. II, 387.
[4]) Canz. Pal. 418, Propugn., Nuova Serie I, 1. teil, s. 438; Val. II, 395.

dem gewöhnlichen typus der provenzalischen. Die Franzosen haben bekanntlich gerade das joc-partit gepflegt. Unter allen ihren liedern findet sich aber kein einziges, das in so ausführlicher weise auf den eigentlichen kern des gedichts übergeleitet hätte. Es scheint, daß die Italiener dem eigentlich typischen dieser lieder, der partimenfrage, keinen allzu hohen wert beilegten, daß sie dagegen gerade solche bestandteile der gedichte, die bei den Provenzalen nebensächlich waren, in den vordergrund des interesses rückten, um dann mit kurzen worten auf das eigentliche thema zu sprechen zu kommen. Wenn dies schon von den wenigen italienischen joc-partits, die sich hinsichtlich ihrer kernfrage sicherlich sehr eng an provenzalische vorbilder anschließen, konstatiert werden kann, so wird man geneigt sein zu schließen, daß die Italiener für eine weitläufige erörterung solcher dialektischen fragen wenig übrig hatten. Wir haben ein gedicht, in dem der steitfrage selber der allergeringste raum angewiesen wird, in dem die einleitung dagegen fast das ganze fragesonett ausfüllt. Das sonett ist von einem unbekannten dichter an Bonagiunta Orbiciani aus Lucca gerichtet.[1]) Es besteht darüber kein zweifel, daß in dem gedicht eine partimenfrage vorliegt. Wird doch bei Bonagiunta darüber um rat gefragt, ob es angebracht sei, einer dame, die man liebe und der man großes wohlwollen entgegen bringe, das zu sagen oder zu verschweigen. Die antwort darauf lautet, der dichter möge der dame seine liebe gestehen, wenn er sich wirklich und nicht nur aus einbildung von der gegenliebe überzeugt habe. Denn die liebe habe keine existenzberechtigung, wenn nicht beide teile miteinander übereinstimmten. Der inhalt der jener frage und antwort vorausgehenden einleitung erinnert an den aller anderen partimens, nur mit dem unterschiede, daß die gegenseitigen ruhmreden in ironie und spott ausklingen.

„Hinsichtlich aller unter sich noch so ungleichen, guten werke befleißigst du dich, Bonagiunta," schreibt der unbekannte dichter, „von schlechten gedanken völlig frei, allen menschen zu gefallen. Du weißt ausgezeichnet, worauf es in dieser welt ankommt. Nach art Folchettis, deines freundes,

[1]) Monaci Crest., s. 308.

zu dichten, lag aber niemals in dem wesen Peire Vidals noch des guten Dismondo. Daher neige ich mich vor dir, wie Paris sich vor Venus, der fürstin ihrer welt, verneigte, und bitte dich, daß dein ruhm, daß die flügel der poesie mich zu den sternen erheben, damit dort, wohin ich auch immer fliege, alle ruhmreichen mich verstehen.“ Vergleicht man hiermit die schon wiedergegebene partimenfrage, die sich an diese höchste ruhmespreisung anschließt, so wird man die bittere ironie dieser dichterworte erst recht gewahr. Bonagiunta antwortet ihm: „Euer ruhm ist eben so groß, so daß ihr in allen teilen der welt glänzt. Wer sich auch immer mit euch vergleicht, ähnelt euch wie das kupfer dem reinen golde. Wer darum achtung erstrebt, möge von euch die mittel lernen, welche den schlechten menschen zu einem reinen machen. Euer ruhm ist so groß, daß die größten dichter im vergleich dazu völlig abfallen.“

Der sinn dieser einleitenden worte des partimens ist sehr schwer verständlich. Das gedicht ist ein mit äußerster feinheit geführter kampf zweier dichter, die es an beabsichtigter dunkelheit des ausdrucks nicht fehlen lassen. Die streitfrage, die dem gedichte das partimenartige gepräge gibt, ist völlig nebensache. Wenn man an diesem gedichte sieht, wie weit das provenzalische partimen in Italien seine ursprüngliche gestalt verlieren konnte, so kann man trotzdem nicht umhin, es den echten italienischen partimens zuzuzählen. So sehr auch die partimenfrage zurücktritt, so beweisen doch die art der fragestellung und der inhalt der einleitung unbestreitbar die enge anlehnung an die Provence.

Ein sonett, das inhaltlich und formell überhaupt keine spuren abweichender entwicklung aufweist, ist das seite 80 angeführte des Bartolomeo Notajo und Bonodico. Nach einer kurzen, charakteristischen überleitung entwickelt Bartolomeo die dilemmatische frage, wie ersichtlich, folgendermaßen: „Zwei gefällige liebhaber lieben von herzen eine dame. Der eine gibt kühn seine empfindungen kund, der andere ist schweigsam und tadelt die schwätzer, die seiner dame über ihren liebesschmerz berichten. Wem soll die edle, weise dame ihre liebe schenken?“ Die antwort, die Bonodico darauf gibt, fällt wieder völlig aus dem rahmen des proven-

zalischen joc-partits hinaus. Nicht, daß er die verteidigung der einen seite dieser frage übernähme, er hält vielmehr die frage nicht der beantwortung nach einer bestimmten seite hin wert, sondern erklärt, darauf käme es garnicht an, ob der liebende offenherzig oder schweigsam sei. Die liebe entstehe aus wohlgefallen, daher möge die dame den lieben, der ihr gefalle:

Amar non pò contr' al suo piacimento
Donna valente, col fin amor saggia.[1])

Bonodico läßt sich also mit seinem gegner auf eine auseinandersetzung jener frage gar nicht erst ein. Er spricht vielmehr dadurch, daß er sagt, eine dame dürfe sich bei der wahl eines liebenden nicht durch solche äußerlichkeiten, wie sie von Bartolomeo als maßgebend erachtet worden waren, sondern allein durch wahre liebe bestimmen lassen, der partimenfrage des gegners die berechtigung ab. Wir haben hier also einen direkten beweis dafür, wie wenig die Italiener für solche sinnlosen scherze und spiele der Provenzalen zu haben waren.

Eine ähnliche dilemmatische frage, wie die obige, enthält folgendes provenzalische gedicht:

N' Elyas, de dos amadors
Me digatz, quals ama plus fort?
L' us non pot ni a dreg ni a tort
Mudar qe non parle soven
De sa donn' ab tota gen.
L' autre non parla nulla ren, qe sia,
Mas en son cor remira chascun dia,
Pessan com leis puesca servir en grat.
Ara chauzetz lo plus enamorat.[2])

Betrachten wir jetzt das joc-partit des Federigo dell' Ambra und Ser Pace Notajo,[3]) dessen anfang schon wiedergegeben wurde.[4]) Die beiden dichter streiten in neun sonetten

[1]) Siehe Parducci, s. 74 und Val. I, s. 536.

[2]) Archiv 34, 380. Ein gedicht ähnlichen inhalts siehe auch R. V, 215.

[3]) Siehe Canz. Pal. 418. Propugn., Nuova Serie I, 1. teil, s. 432 ff. Die reihenfolge der sonette ist bei Valeriani gestört. Die richtige reihenfolge ist diese: Das Val. II, s. 387 gedruckte sonett gehört mit 406, 388 mit 409, 389 mit 408, 390 mit 407 zusammen. Das s. 391 gedruckte ist das schlußsonett. Dieses findet sich auch Canz. Laur. Red. 9, s. 310.

[4]) Siehe s. 81.

über die von Federigo dell' Ambra im ersten sonett aufgeworfene frage, ob es rätlicher sei, glück und pein der liebe zu ertragen oder sich derselben ganz zu enthalten. Ser Pace antwortet in den beiden quartinen des zweiten sonetts mit einer ähnlichen einleitung wie Federigo im ersten sonett. Er erklärt, da es sich darum handle, die wahrheit zu erforschen, sei er bereit, die frage zu beantworten. Dann fährt er fort, die minne sei jeglichem tun förderlich und erfülle einen jeden liebenden mit freude. Wer nicht liebe, könne keine wertunterschiede machen und sich nicht wohl befinden. Federigo dell' Ambra, durch diese erwiderung zum nachdenken über das wesen der liebe angetrieben, entgegnet, die minne sei eine leidenschaft und bitteres zeug. Sie sei grausam, wild, falsch und untreu, sie verschmähe freude und bringe nur todesschmerz mit sich. Sie sei teuflisch. Denn ihren besten und ergebensten freund strafe sie mit den größten qualen. Darum sei ein narr, wer ihre freundschaft zu erlangen strebe. Ser Pace sagt hierauf, ein guter diener bringe seinem herrn stets treue entgegen. Das sei eine natürliche forderung. Ebenso müsse der diener der liebe sich gedulden. Denn am ende bleibe der lohn nicht aus. Wenn der liebende nur geduld habe, werde Amore ihm zur freude gereichen. Dann werde er schließlich auf den höchsten gipfel des ruhmes erhoben werden:

E quando sulla cima elli è locato,
Prende lo frutto, la corona e 'l bando;
Chè amor non ama male acquesti e noia.

Im folgenden sonett schmäht Federigo dell' Ambra die minne in den grellsten farben:

Amor comenza dolce, umile e piano
Per ingannar gli amanti solamente;
Amor accieca il cor più cognoscente;
Amor fa ritornar valore in vano;
Amor d' ogne tormento è capitano;
Amor di franco stato fa servente;
Amor offende più la bona gente,
Tant' è d' ogne spiacer sopravillano.

Ser Pace nimmt dagegen die liebe mit glühenden worten in schutz:

Amor m' agenza di tutto valore,
Comenza a seguitare el finimento.
Amor dona coraggio e ardimento
A quel ch' è vil di natura e di core;
Amor trasforma lo reo in migliore;
Amor da senno e fin cognoscimento;
Amor fa d' arme far torneamento;
Amor fa rinovar novo sentore.

Hiermit lassen es die beiden dichter jedoch noch nicht genug sein. In den folgenden beiden sonetten setzen sie die schmähung und verteidigung der minne mit ungeminderter stärke fort. Da sich Ser Pace aber immer noch hartnäckig erweist, sucht Federigo dell' Ambra in einem letzten sonett noch einmal seinen standpunkt dadurch zu bekräftigen, daß er die bezeichnung „amore" mit „morte" in verbindung bringt und daraus die schlechten eigenschaften der liebe ableitet:

Chè l' „a" dimostra cosa che graveggia
E 'l „mor" la morte a dritta intenzione.
Altro non è l' amor che passione
Che 'ncende, dole, arde e amareggia.

Überblickt man diesen inhalt und fragt man sich, ob wir es hier mit einem echten partimen zu tun haben, so kommt man zu folgendem resultat: die partimenfrage selbst ist echt provenzalisch; auch die art und weise, wie die dichter die beiden gegensätzlichen meinungen entwickeln, verrät die kampfart der trobadors. Man gewinnt nicht den eindruck, als ob die dichter ihre ansichten für bare münze hielten. Besonders die endlosen einzelheiten, mit denen sie das „Für" und „Wider" begründen, entbehren des tieferen gehalts und sind nichts als äußerliche nebeneinanderstellungen unbedeutender tatsachen. Das häufige wiederkehren des wortes „amor" am beginn jedes neuen verses zweier sonette, die endlosen anhäufungen charakterisierender worte wie:

Forza, disdegno, frodo, torto e brama,
Spiacer, dolor, sospiri, pianti e noia,
Lamento, pena, pasmo, angoscia e morte
Dona l' amare all' amadore in sorte . . .

beweisen, daß die dichter ihrer beweisführung keinen zu großen wert beilegten. Es ist eben mehr ein spiel als ein

wirklicher kampf, was man hier vor sich hat. Vergleicht man mit diesem partimen ein provenzalisches, in dem über eine ähnliche frage diskutiert wird, so erkennt man, wie die dichter hier auf ähnliche weise ihre beweisgründe ins feld führen. So heißt es:[1])

Gaucelm Faiditz, ieu vos deman,
Qual vos par que sion maior,
O li ben o li mal d' amor?
Digatz m' en tot vostre semblan;
Que·l bes es tan dous e tan bos
E·l mals tan durs et angoissos,
Qu' en chascun podetz pro chauzir
Razons, s' o voletz a dreit dire.

Alberts, li maltrag son tan gran
E ill ben de tan fina sabor,
Greu trobaretz mais amador,
Non anes el chauzir doptan.
Mas ieu dic, qu' el bes amoros
Es maier qu' el mals per un dos
Ad amic que sap gen servir,
Amar e celar e suffrir.

Gaucelm Faiditz, no·us en
Li conoissen entendedor, [creiran
Que vos e l' autre trobador
Vei que us anatz d' amor claman.
E pois ieu aug dir a vos
Et als autres en lurs chansos,
C' anc d' amor no·us poguetz jauzir.
On son aquist be que us aug dir? . . .

Trotz aller ähnlichkeiten des inhalts mit dem gedicht des Federigo dell' Ambra und Ser Pace hat dieses provenzalische partimen doch manches, was ihm selbständigkeit verleiht. Die art des kampfes ist hier eine persönlichere und schärfere. Ein jeder ist bedacht, möglichst viel für sich herauszuholen und den gegner von der richtigkeit seiner ansicht zu überzeugen. Zwecks dessen wendet sich der eine streiter persönlich an den andern und weist ihn auf die haltlosigkeit seiner „razo" hin. So fragt Albert bei Gaucelm Faidit an, woher er denn alles das habe, was er für die verteidigung der liebe anführe. In seinen liedern klage er wie alle anderen, daß er sich der liebe so wenig freuen könne. Im provenzalischen joc-partit suchten die gegner sich eben gegenseitig zu übervorteilen und durch möglichst sophistische beweisführung den anschein zu erwecken, daß ihre meinung richtig sei. Es kommt ihnen auf den inhalt nicht so sehr an, sie wollen vielmehr an einem schwierigen stoff gegenseitig ihren witz und geist üben und möglichst als sieger aus dem kampfe hervorgehen. Daher sinken diese provenzalischen joc-partits meist zu leeren, dialektischen spielen herab. Zur illustration dieses möge noch folgende bei Knobloch zu findende charakteri-

[1]) M. W. II, 100.

sierung eines provenzalischen partimens dienen.[1]) Knobloch schreibt: „In dem Joc-partit: Perdigons, vostre sen digatz, handelt es sich um die Frage, welcher von zwei Gatten, die beide ihre Frauen sorgfältig bewachen, weniger zu tadeln sei, derjenige, welcher ein schönes Weib oder derjenige, welcher ein häßliches Weib habe. Ein jeder, dem diese Streitfrage gestellt wurde, würde sich wohl ohne Zweifel dahin entscheiden, daß derjenige, welcher ein schönes Weib habe, weniger Tadel verdiene. In diesem Sinne entscheidet sich nun auch Perdigon. Gaucelm Faidit nun, der den andern Gatten zu verteidigen hat, entledigt sich seiner Aufgabe in ganz witziger, aber natürlich sophistischer Weise dadurch, daß er erklärt, derjenige, der eine häßliche Frau habe und diese behüte, sei deswegen weniger tadelnswert, weil er gezwungen sei, dies zu tun, um seine Schande vor den Augen der Leute zu verbergen, während der andere Unrecht tue, das schöne Weib den Blicken der Mitmenschen zu entziehen und diese dadurch eines Genusses zu berauben."

Von einer derartigen subtilen auffassung und behandlung der frage kann in dem sonettwechsel des Federigo dell'Ambra und Ser Pace nicht die rede sein. Absehen müssen wir allerdings von der einen stelle des schlußsonetts, wo Federigo tatsächlich durch einen sophismus seiner ansicht recht verschaffen will. Die beweisführung des gedichts lehnt sich dagegen an die art der darstellung an, welcher die Toskaner sich in kontrasten und persönlichen tenzonen bedienten.[2]) Genau so, wie man dort die liebe schmähte oder lobte, tut man es auch hier.

Folgendes dritte italienische partimen besteht aus einem von Ricco da Fiorenza an Ser Pace Notajo gesandten sonett,[3]) dessen einleitung schon zitiert wurde.[4]) Folgendermaßen wird gefragt:

---

[1]) Knobloch, s. 31.

[2]) Siehe s. 60 dieser arbeit.

[3]) Siehe Gaspary, Dichterschule, s. 101 und Cod. Pal. 418, Propugn., Nuova Serie I, 1. teil, s. 438ff. Außerdem siehe Val. II, 395.

[4]) Siehe s. 81.

Vorrei saver d'amore, laond' el nasce?
E perche signoreggia, ove dimora?
E qual è meglio amar, donna o pulzella?
E 'l fin amante di qual me' si pasce?
E per ragion di qual più s' innamora?
S' io voglio amar, prenderò forse quella.

Es sind also mehrere fragen, über die Ricco da Fiorenza auskunft wünscht. Er fragt nach der entstehung der minne, wodurch sie herrsche, wo sie sich aufhalte, und dann auch, ob es besser sei, eine frau oder ein mädchen zu lieben. Die ersten fragen verdienen nicht, partimenfragen im sinne der Provenzalen genannt zu werden. Die vierte aber umsomehr. Denn dieser frage begegnet man häufig in der Provence. So heißt es Archiv 34, 187:

Seignen pons de mon laur per vos
Vuoill saber de doas razos
Cal presatz mais ad ops razos
Toseta qeis pot meillurar
Et es bella coinda e pros
E dompna de pretz cabalos
Abriuada de dompneiar.

In einem andern liede wird gefragt, ob die liebe zu einer alten oder jungen dame gefahrvoller sei.[1]) Dazu kommen partimenfragen ähnlichen inhalts, z. b. solche, die sich mit dem verhältnis der buhlen zu ehegatten beschäftigen. Auf jeden fall ist die frage Riccos echt trobadormäßig.[2])

Ser Pace antwortet ihm, liebesschmerz überträfe jeglichen anderen kummer. Weil die liebe herrsche, deshalb verursache sie so großen schmerz. Sie entstehe aus gefallen, und das wisse jeder junge bursche, daß eine frau sich in der tat viel stärker verliebe, als es ein mädchen tun würde.[3]) Dieser ansicht tritt Ricco im dritten sonett mit folgenden worten entgegen:

E dico ben che 'l vostro sentenziare
Non satisfa tutto ciò ch' eo parlai.
Chè 'l fin amante la pulzella assai
De' per ragion più che la donna amare.[4])

---

[1]) Archiv 35, s. 102.
[2]) Siehe Gaspary, Dichterschule, s. 101.
[3]) Val. II, 404.
[4]) Val. II, 396 und Canz. Pal. 418, Propugn., Nuova Serie I, 1 teil, s. 439.

In einem vierten sonett kommt schließlich Ser Pace Notajo noch einmal darauf zurück. Er bekräftigt von neuem die von ihm geäußerte ansicht, drängt aber zugleich auf beendigung des kampfes. Er hält es für besser, den kampf zu beschließen, da es, wie er sagt, nutzlos sei, weiter zu streiten. Er sage die wahrheit, und von ihr gehe er nicht ab.[1])

Formell weicht auch dieses gedicht dadurch vom gewöhnlichen typus provenzalischer partimens ab, daß die zu den fragen und deren beantwortungen überleitenden worte einen starken umfang haben, während die behandlung der frage selber auf sehr geringen platz beschränkt ist. In diesem gedicht umfaßt die einleitung jedesmal die beiden quartinen, die beiden terzinen dienen dagegen der entwicklung der eigentlichen frage. Inhaltlich fällt auf, daß der verfasser des fragesonetts sich nicht mit einer bestimmten frage an den opponenten wendet, sondern deren gleich mehrere aufwirft. Hierdurch tritt natürlich eine gedankenzersplitterung ein, die dem wesen des partimens absolut nicht entspricht. Denn in ihm gilt es, sich zu konzentrieren und zu einer gekünstelten streitfrage mit aufwand aller redegabe und sophisterei stellung zu nehmen. In diesem gedichte kann hiervon aber nicht im geringsten die rede sein. Wenn außerdem nach einem doppelten strophenwechsel Ser Ricco schon auf abschluß drängt und seiner abneigung gegen solche nutzlosen spiele ausdruck gibt, so beweist dies, wie weit sich trotz übernahme jener typisch provenzalischen partimenfrage auch dieses gedicht aus dem rahmen der partimens entfernt.

Was außerdem noch an echten partimenfragen in Toskana vorhanden ist, ist von geringerer bedeutung und nicht im geringsten im stande, den eindruck zu verwischen, den wir bis jetzt vom italienischen joc-partit erhalten haben. In einem

[1]) Val. II, 405.
Die richtige reihenfolge der sonette dieses gedichtes ist diese:
1. Membrando ciò che fatto m' è sentire . . .
2. Salva sua reverenza, come sire . . .
3. Saluta e gioia mandovi, Ser Pace . . .
4. Vostra proferta, ch' è tanto laudace . . .
Gedruckt sind diese sonette Canz. Pal. 418, Prŏpugn., Nuova Serie I, 1. teil, s. 438 ff. und Val. II, 395, 404, 396, 405.

sonett wird die frage erörtert, welches das erste leid sei, das die liebe verursache.[1]) In einem andern gedicht wird jemand gefragt, ob er die damen und mädchen in seiner gewalt habe.[2]) Schließlich sei hier noch auf zwei sonette des Bandino hingewiesen, mit denen Gaspary[3]) zwei andere des Gillio Lelli[4]) verbindet.

Aus dieser ganzen erörterung des toskanischen partimens geht folgendes hervor: Es sind überhaupt nur sehr wenige partimens verfaßt worden. Nur sechs oder sieben gedichte kommen als solche in frage. Die gedichte haben mit ausnahme eines einzigen einen sehr geringen umfang. Das ist auffällig, da die in provenzalischen joc-partits mit äußerster schärfe ausgefochtenen wettkämpfe zumeist eine ungewöhnliche länge annahmen. Aus dem geringen umfang schließen wir daher, daß die italienischen gedichte nicht mit einer solchen schärfe des kampfes verfaßt worden sein müssen. Dieser schluß wird auch dadurch bestätigt, daß einige dichter gar nicht erst auf die gestellten partimenfragen eingingen oder aus abneigung gegen diese kampfspiele dem streite ein frühzeitiges ende setzten. Auch das umfangreiche gedicht des Federigo dell'Ambra und Ser Pace verdankt seine länge nicht schärfsten meinungsgegensätzen und sophistisch-dialektischer kampfesführung, sondern eher der sucht jener zeit, schmähungen der minne und lobreden auf dieselbe in die länge zu ziehen. Zwei partimenartige fragen scheinen überhaupt keine beantwortung gefunden zu haben. Dazu kommt, daß die partimenfrage und der streit um dieselbe nur mit wenigen worten gestreift werden, während den einleitungen, die gewöhnlich allgemeine, persönliche und sachliche bemerkungen enthalten, weiter platz eingeräumt wird. Auf spitzfindige, sophistische beweisführung legten die Italiener kein gewicht. — Dies alles weist darauf

---

[1]) Siehe Val. I, 529 und Gaspary, Dichterschule, s. 99. Gaspary nimmt an, daß das sonett von Bonagiunta Orbiciani stamme. Das scheint nicht zu stimmen, da es unter der überschrift ‚Sonecto mandato asymone per D.' überliefert ist. Siehe Propugn., Nuova Serie I, 1. teil, s. 426.

[2]) Siehe Val. II, 434.

[3]) Siehe Gaspary, Dichterschule, S. 101.

[4]) Siehe Allacci, Poeti antichi raccolti da Codd. Mss. da Monsign. Leone Allacci, Napoli 1661, s. 352f.

hin, daß die joc-partits in Italien keine gern gesehenen lieder waren, daß die Italiener ihnen keinen rechten geschmack abgewinnen konnten. Diese tatsache gewinnt noch dadurch an bedeutung, daß auch auf Sizilien kein einziges echtes partimen anzutreffen war. Das partimen stand um die wende des 12. jahrhunderts, als Raimbaut von Vaqueiras und andere ihre Italienfahrten unternahmen, in der Provence in der höchsten blüte. Man kann daher wohl annehmen, daß von anfang an mit der provenzalischen literatur auch das joc-partit in Italien bekannt wurde. Aus diesem grunde hätte man erwarten dürfen, daß auch diese art der tenzone in Italien nachgeahmt worden wäre, zumal zur selben zeit und etwas später das joc-partit in Nordfrankreich die großartigsten triumphe feierte.

Selbach weist nun darauf hin, daß das joc-partit auch in Deutschland wenig nachgeahmt wurde.[1]) Der charakterverschiedenheit des französischen und deutschen volkes schreibt er die divergierende entwicklung des partimens in beiden ländern zu. Die provenzalischen muster, sagt er, seien in Deutschland nur sehr spärlich nachgebildet worden, eine erscheinung, die vorwiegend in der charakterverschiedenheit der provenzalischen und deutschen lyrik begründet sein möge. Unzweifelhaft seien auch bei den deutschen minnesängern liebesfragen gestellt worden, doch habe sich keine besondere dichtgattung daraus entwickelt. Bei der größeren tiefe und innigkeit der deutschen lyrik hätte die verstandesgemäße künstelei des provenzalischen joc-partit nach Deutschland keinen eingang finden mögen.

Dem entgegen führt Jeanroy[2]) an, zur zeit als die provenzalische und französische poesie nach Deutschland drangen, hätte das partimen noch nicht existiert. Es hätte daher diese art provenzalischer dichtung unmöglich in Deutschland nachgebildet werden können. Dann meint er: „Et c'est évidemment à cette circonstance et non au sérieux de son caractère, à sa façon grave de concevoir l'amour, comme le croit un peu naïvement M. Selbach, que l'Allemagne doit ne pas le posséder. Il ne devait pas même jouir encore d'une

[1]) Siehe Selbach s. 5.
[2]) Annales du Midi 2, s. 301.

grande vogue en 1190, alors que séjourna en Sicile cette troupe brillante de chevaliers et de poètes dont le passage dut communiquer à la poésie de l'île un si énergique ébranlement; en effet, le partimen n'existe pas dans les œuvres des plus anciens poètes siciliens. On a signalé, il est vrai, il y a quelque temps deux débats siciliens; mais ils se composent de sonnets, ce qui ne marque pas une époque bien ancienne; ils ne sont probablement pas antérieurs au moment où la poésie sicilienne fait contact avec celle du nord, et c'est de ce côté que le genre dut lui venir."

Die beiden „débats", von denen Jeanroy hier spricht, sind die seite 32ff. von mir behandelten. Dort sind sie als persönliche tenzonen aufgefaßt worden, obwohl, was nicht bestritten werden kann und auch gesagt wurde, in ihnen anklänge an das partimen vorhanden sind und man sie ebenso gut als solche ansehen konnte. Daß beide gedichte inhaltlich nach Toskana weisen, ist auch erkannt worden. Pietro della Vigna, Jacopo Mostacci und Giacomo da Lentino, die verfasser der beiden tenzonen, gehören jedoch zu den bedeutendsten vertretern der sizilianischen dichterschule. Daher können sie sehr wohl auch aus sich selbst heraus auf das problem des wesens und ursprungs der liebe gestoßen sein. Es wurde auch gesagt, daß dieser stoff kein eigentlicher partimenstoff sei. Sehen wir von diesen beiden tenzonen ab und nehmen wir an, auf Sizilien seien keine joc-partits entstanden, so ist das meines erachtens noch kein hinreichender grund für die weitere annahme, die provenzalischen partimens seien auf Sizilien überhaupt unbekannt gewesen. Die blüteperiode der dichterschule lege ich in die jahre 1200—1250. Zu dieser zeit dichtete man in Südfrankreich auch die allermeisten partimens. In diesen jahren haben die trobadors aber auch am häufigsten Italien aufgesucht. Man kann daher gar nicht umhin anzunehmen, daß mit ihnen auch das partimen auf Sizilien bekannt geworden ist. Daher ist es sehr auffällig, wenn wir in der sizilianischen dichterschule keine partimens antreffen. Wissen wir aber, daß auch in Toskana, wo die bedingungen für die aufnahme provenzalischer dichtungen außerordentlich günstig waren, partimens nicht nur in sehr geringer zahl vorhanden sind, sondern daß sich aus den

gedichten eine starke abneigung gegen diese dichtgattung herausliest, so wundern wir uns nicht mehr, sondern suchen für diese erscheinung eine erklärung.

Die beste und naheliegendste scheint mir auch die zu sein, die Selbach für das fehlen des partimens in Deutschland gegeben hat. Die gedichte entsprachen nicht dem volkscharakter der betreffenden völker. Daß die auffassung so naiv sei, sehe ich nicht ein. Sie scheint mir vielmehr die beste zu sein, die hier am platze ist. Jene gehaltlosen, jedes innigen gefühls entbehrenden, lediglich verstandesgemäßen gedichte sagten dem beweglichen charakter der Franzosen zu. In diesem zierlichen spiel konnte der dialektisch veranlagte geist der Franzosen in hellen funken sprühen. Dem tieferen, innigeren und gefühlsvolleren volksempfinden der Italiener und Deutschen lagen diese lieder nicht. Vielleicht haben außerdem die unglücklichen politischen verhältnisse des landes die Italiener zu einer ernsteren lebensauffassung genötigt. Sie zogen daher vor, ihre meinungsgegensätze frei und frank zu bekennen und in kanzonen die liebe zu besingen. Ihnen, die doch zu jeder zeit eine hohe auffassung der liebe bekundeten, schien diese nicht geeignet, gegenstand bloßer spiele zu sein. Ist es doch auch bezeichnend für die dichter Siziliens, daß sie sich nur der kanzone, jener art provenzalischer poesie, welche auch in der heimat die tiefsten empfindungen und gefühle wiedergab, mit wärme annahmen. Diese lieder sagten eben ihrem innigen empfinden zu. Bei anderen gattungen, besonders beim joc-partit, war dies nicht der fall. Daher fanden sie keinen zuspruch.

b) Fortentwicklungen des Partimens in Toskana.

In den bisherigen italienischen partimenartigen gedichten waren auch schon wesentliche abweichungen vom ursprünglichen typus des provenzalischen partimens zu verzeichnen. Sie bezogen sich meistens auf die äußere form und auf die art der kampfesführung. Hinsichtlich ihres inhalts lehnten sich die fragestellungen dagegen direkt an provenzalische muster an. Nur liebesangelegenheiten standen zur behandlung. Wenn andere partimenartige lieder eigens in diesem abschnitt behandelt werden, so geschieht es, weil in ihnen nicht mehr

allein liebesangelegenheiten im mittelpunkte des interesses stehen, sondern auch fragen anderer art erörtert werden. Zwar finden sich unter diesen gedichten auch einige, die fragen der minne behandeln. Es wird aber mit allem ernste wie in der bekannten tenzone des Jacopo Mostacci, Pietro della Vigna und Notar Giacomo[1]) nach dem wesen und ursprung der liebe gefragt. Diese fragestellung trifft man in der menge provenzalischer partimenfragen nicht an.

Chiaro Davanzati fragt bei Pacino di Ser Filippo Angiullieri folgendermaßen danach, ob Gott und liebe identisch seien.[2])

L' alta discrezione e la valenza
Di voi valente faciemi voglioso.
Avengna ch' io cominzi con temenza,
Ca non vi paria il mio cheder noioso.
Ma uso è al savio che spande semenza
Nel folle per c' avengna argomentoso:
Ed io com altri sono a differenza,
Udendo dire all' om quand' è amoroso:
Ai, deo d' amor, merzè agie e pietate!
Dele sue pene ciascun si richiama,
Aciertando che dio l' amore sia.
Ed io ve n' adimando veritate,
S' elgli è o no così como chiama;
Chè la ciertezza in ciò saver voria.

Chiaro preist, wie es im partimen üblich ist, die verschwiegenheit und tüchtigkeit Pacinos und kommt nach diesen ehrenden höflichkeitsbeweisen auf die streitfrage. Fast scheint es, als ob ihm das sonett des abts von Tivoli: *Oi, deo d'amore*, in welchem dieser bekanntlich dem Gott der liebe seine schmerzen klagt,[3]) bekannt gewesen sei, wenn er den liebenden die worte in den mund legt: *Ai, deo d'amor, merzè agie e pietate!* Wahrscheinlicher ist aber wohl die annahme, daß jene frage öfters die herzen der zeit bewegte und daß man häufig mit der frage nach der göttlichkeit der minne an Chiaro herantrat. Pacino di Ser Filippo wundert sich anfänglich, daß Chiaro, der doch wissen und kenntnisse in reichem maße besitze, ihm

[1]) Siehe s. 35 dieser arbeit.
[2]) D' Anc. e Comp. IV, s. 367 ff.
[3]) Siehe s. 32.

eine solche frage stelle. Dann entgegnet er, daß nach seiner meinung derjenige, der von herzen liebe, an einen Gott der liebe nicht glauben dürfe. Chiaro hält dagegen an einer identifizierung der liebe mit Gott fest:

C' amore è dio, e dio è fermamento.

Pacino meint jetzt, wenn Chiaro diese ansicht vertrete, beweise er, wie stark er verliebt sei. Denn nur im zustande größter liebesverirrung könne man eine solch zweifelhafte wahrheit aufrecht erhalten. Wenn ein liebhaber wirklich von göttlichem geiste beseelt sei, würde ein derartiger irrtum nicht in ihm aufkommen können. Denn der irrtum widerspreche dem wesen Gottes. In den folgenden sonetten vertritt Chiaro auch weiterhin mit energie die ansicht, Gott sei die liebe und göttlich ihr weg. Sie erziehe zur höflichkeit und zu gesundem denken. Mit stolz und grobheit sei sie nicht verträglich. Deshalb sei sie göttlich, weil sie den menschen beherrsche und ihm wert verleihe. Ironisch und spöttisch weist Pacino endlich in einem schlußsonett diese hohe ansicht Chiaros von dem wahren wesen der liebe zurück. Wohl gebe er zu, sagt er, daß die Gottheit sich in wahrer liebe offenbare. Aber jene eitle minne, die sich in den gedanken Chiaros wiederspiegele, habe mit Gott nicht das geringste zu tun. Denn das seien nur gelüste fleischlicher art. Das glaube er wohl selber nicht, daß solche begierden mit der Gottheit identisch seien. Er möge aufhören, diese meinung zu vertreten, da es in der länge seinem persönlichen ansehen sehr stark schaden müsse, wenn er in einem so offenkundigen irrtum verharre. Mit folgenden ironischen worten beschließt er dann das gedicht:

Partire volglio ormai di questo gioco,
Poi ch' io v' ò detto assai del mio parere,
E 'ntes' ò, sagio, da voi il vostro volere,
La verità rimangnasi in su' loco.

Daß dieses gedicht sich vom eigentlichen provenzalischen partimen recht weit entfernt, ist augenscheinlich. Sein inhalt fand von vornherein in Italien die größte beachtung. Mit größtem ernste wurden über wesen und entstehung der minne philosophische betrachtungen angestellt. Das gedicht ist eine

parallele zu den beiden sizilianischen tenzonen des Jacopo Mostacci, Pietro della Vigna, notar Giacomo da Lentino und des abtes von Tivoli.[1]) Man hätte unser gedicht ebensogut wie diese als persönliche tenzone ansehen können.

Außer diesem sonettwechsel behandeln noch zwei andere gedichte das problem des ursprungs und wesens der minne. Die art der erklärung ist aber immer eine und dieselbe. So gibt der abt von Tivoli an einer stelle diese erklärung:

Piacere e pensare e disianza,
D' este tre cose nascie uno volere,
Laonde la giente dicie che sia amore.

Im weiteren stellt auch er die liebe als eine schlechte leidenschaft hin und verwirft deshalb die annahme, sie sei mit Gott identisch.[2])

Es scheint also, als ob der abt von Tivoli, der den gott der liebe klagend und hilfeflehend anrief, der von notar Giacomo aber eines besseren belehrt wurde, sich die ansicht des notars angeeignet habe. Wenn nicht, so müßte man allerdings den inhalt seines seite 32 ff. behandelten streites mit notar Giacomo nicht ernst nehmen. Dann wäre jener kontrast auch mit größerem rechte als partimen denn als wirkliche tenzone anzusehen.

Es sei noch auf einen sonettwechsel zwischen Monte Andrea und Lapo del Rosso hingewiesen. Im sonett: *So amico ben che molto traiti innanti* verlangt Monte Andrea auskunft über die entstehung der minne, und Lapo del Rosso klärt ihn folgendermaßen auf:

E dell' errore ne lo qual se' stato
Io te ne traggo, e dicerotti bene
Onde si move d' amor lo primo stato.
Or ti fo certo che dagli occhi viene,
Però che in amor sono conventato.
Cotal sentenza a me ben si conviene.[3])

---

[1]) Siehe s. 32 ff. dieser arbeit.
[2]) D'Anc. e Comp. IV, s. 6.
[3]) Siehe Cod. Vat. 3793 nr. 912 und 913.

In diesen liedern dreht sich der streit immer noch um die liebe. In anderen partimenartigen gedichten wird nicht mehr nach angelegenheiten der „minne“ gefragt, sondern es werden fragen moralisierend-philosophischen inhalts aufgeworfen. Was bei diesen gedichten besonders an die provenzalischen partimens erinnert, ist die art der fragestellung. Wie diese sind sie zuweilen recht gekünstelt und verraten die kleinliche art, in der die Italiener jener zeit an die erörterungen moralisch-philosophischer und anderer problemstellungen herangetreten sind. Meo Abracciavacca sendet z. b. folgendes sonett an Dotto Reali da Lucca:[1])

A scuro loco conven lume clero
E saver vero nel sentir dubioso,
Per ciò ch' omo si guardi dall' ostrero;
Ch' è tutto fero dolor periglioso.
Donqua chi non per sè vede lumero
Veneli chero far al poderoso:
Onde dimando a voi, che siete spero
Palege altero d' ogni tenebroso.
Io sono pensoso, e dico: L' alma vene
Dal sommo bene, donqua ven compita.
Chi mai fallita può far sua natura?
S' è per fattura del vasel che tene,
Per chè poi pene pate, ed é schernita
Da che sua vita posa in altrui cura?

Dieses sonett ist ein schönes beispiel für ein aus dem provenzalischen partimen fortentwickeltes lied. Die einleitung umfaßt die beiden quartinen, einen umfang, wie wir ihn in den meisten italienischen liedern dieser art antrafen, wogegen, wie wir sahen, im provenzalischen partimen für solch eingehende bemerkungen überhaupt kein platz vorhanden war. In den provenzalischen liedern verfolgte die einleitung aber denselben zweck wie in diesen italienischen. Es wurde in hohen tönen das lob derjenigen interlokutoren gesungen, an die man sich mit der dilemmatischen frage zu wenden beabsichtigte. Während aber die einleitung bei den Provenzalen nur mittel zum zweck war, ist sie in Italien selbstzweck. Sie bringt oft originelle gedanken, die den gegner in ein schlechtes oder auch in

[1]) Zacc. s. 32 und Val. II, 20.

ein freundliches licht stellen. So sagt der dichter im obigen sonett, er wünsche erhellung in einer dunklen angelegenheit. Da er aber selber das licht nicht sehe, wende er sich an seinen geschickteren freund. Er fragt ihn, wie es komme, daß die natur des menschen verderbt sei, da die seele doch vom höchsten gut abstamme und vollkommen sei. Wenn dem körper, in dem die seele wohne, die schuld zukomme, dann verstehe er nicht, weshalb die seele schmerzen erdulde und trotz des hohnes, den sie auf sich nehme, sich so sehr des körpers annehme. Dotto Reali da Lucca antwortet ihm, im grunde sei dieses problem ein geheimnis, das zu lösen dem menschen nicht zustehe. Nach seiner ansicht sei die seele vollkommen und steige als reines wesen in den körper hinab. Der körper halte sie, wenn sie einmal hinuntergestiegen sei, fest, so wenig auch beide zueinander passen möchten.[1])

Solche gedichte, in denen streitfragen nach art der letzten erörtert werden, besitzen wir noch mehr. Natuccio Cinquino aus Pisa fragt Bacciarone di Messer Baccone, weshalb die sünde beliebter sei als rechttun und rechtsagen. Die sündhaftigkeit der menschen allein erkläre es, daß die göttliche majestät immer mehr von den menschen vergessen werde.[2]) Bacciarone erwidert, gewöhnung besiege natur und vernunft. Schlechte gewohnheiten brächten daher das schlechte hervor. Im allgemeinen jedoch erstrebe der mensch das gute.[3])

Eben dieser Natuccio Cinquino sendet an Bacciarone auch folgendes sonett:

A cui prudenza porge alta lumera
Di ver sentire nelle occulte cose,
Dar' al nescente può vera mainiera
E chiarir fermo delle più dubiose.
Ed eo da voi discret' ho fermo spera
Di chiar savere ciò ch' è 'n me ascose.
Ch' io aldo a' saggi dire in voce vera
Che ciò, ch' avven piacente over dolgliose,

[1]) Siehe Parducci, Rimatori lucch. s. 91.
[2]) Canz. Laur. Red. 9 s. 313 und 314. Siehe auch Val. I, 414 und 415.
[3]) Vergleiche ähnliche gedichte s. 49ff. dieser abhandlung.

Cioè cose nel mondo all' om che regna,
Sia per miglior di lui senz' alcun fallo.
E come sia non viso, è per mia 'ntenza,
Che, s' alcun om risede in vita degna,
Fora lui vita mei che morte stallo,
Se da ciò poi si part' e va a perdenza.[1])

Der dichter sagt also, es sei die ansicht der weisen, alles, was dem menschen an angenehmem und schmerzhaftem zustoße, sei für ihn ohne zweifel gut. Dieser meinung schließe auch er sich an, wenn er behaupte, daß für jeden menschen, der ein würdiges leben führe, das leben besser sei als der tod. Bacciarone antwortet, nur in einem menschen, der im unglück zu dulden wisse und im glück die einsicht habe, daß eine solche fügung von Gott komme, finde sich wahre weisheit. Von ihm könne man sagen, daß alle schicksalsschläge das beste für ihn seien. Denn wenn ihm freude begegne, genieße er die freude, aber auch den schmerz nehme er ohne murren auf sich. Wer sich aber stets stolz und übermütig gebare und nicht zu dulden verstehe, der werde nie der rechten freude teilhaftig.

Hier haben wir es mit einem philosophischen inhalt zu tun, insofern als darüber diskutiert wird, wie man auf erden die höchste glückseligkeit erlangen könne. Die antwort lautet, daß es durch weise resignation und durch unterwerfung unter den ratschluß Gottes zu erreichen sei. Inhaltlich entbehrt dieses gedicht völlig des partimenartigen gepräges. Es fände daher wohl ebensogut seinen platz unter den wirklichen tenzonen religiös-philosophischen inhalts.

Viel engere anlehnung an die fragestellung des jocpartit weist hingegen ein kontrast zwischen Gonnella Antelminelli und Bonagiunta Orbiciani auf, in welchem das problem erwogen wird, wie eisen mit eisen gefeilt werden könne:[2])

Una ragion, qual eo non saccio, chero:
Ond' è che ferro per ferro si lima?

[1]) Canz. Laur. Red. 9 s. 316 und 317.

[2]) Siehe Parducci, Rimatori lucch. s. 53, 54, 67, 68. Val. I, 530ff. und Gaspary, Dichterschule, s. 99.

È natura di vena o di tempero?
O mollezza di quel che si dicima?
Cresce e discresce, corrompe e sta 'ntero
Per sua natura sì com' fue di prima?

Bonagiunta ist der ansicht, das eisen müsse durch noch härteres metall, nämlich durch den stahl, jenes edelste des eisens, welches man solange im feuer aufschüttele, bis das, was schwarz war, weiß geworden sei, feilen lassen. Im anschluß an diese antwort fragt Gonnella Antelminelli im dritten sonett weiter, wie es komme, daß wahre kunst sich nicht erlernen lasse. Die antwort, die Bonagiunta hierauf gibt, ist wieder so gedreht und geschraubt, daß es schwer hält, den richtigen sinn zu erfassen. Der richtige sinn scheint dieser zu sein: der dichter meint, die aufgabe der kunst dürfe nicht darin bestehen, die natur zu verbessern. Die natur sei das primäre, an ihr müsse sich die kunst üben. Von der wahren kunst sei aber die alchimie zu unterscheiden. Denn sie wolle die metalle nur ihrer farbe nach umändern und ihnen eine ihrem innerem werte nicht entsprechende farbe schaffen.' Diese kunst sei erlernbar, weil sie den stempel der unechtheit an sich trage. Die wahre kunst könne dagegen nicht erlernt werden. Wäre es doch eine versündigung an ihrem wesen, wenn sie profaniert oder auf eine stufe mit der alchimie gestellt würde.

Noch eine tenzone dieser art. In dem sonett: *Magna ferendo me tuba tromba 'n oregli* preist Geri Giannini den wert und die bedeutung seines freundes Si. Gui da Pistoja und wünscht, ihre freundschaft möge nicht wieder alt werden. Dann fragt er ihn danach, ob es besser sei, daß ihre gegenseitige freundschaft immer alt oder immer jung bleibe:

E perchè ho detto dell' amistà vostra,
Responsion chero qual ti sembra meglio,
Veglia tuttor la mantegnamo, u fresca?

Si. Gui da Pistoja erwidert, ihm gefalle, wenn ihre freundschaft zu jeder zeit alt und jung bleibe.[1])

---

[1]) Siehe Canz. Laur. Red. 9 s. 313 und Val. I, 422 ff. Näheres siehe auch bei Zacc. s. 53.

In diesen liedern tritt die partimenfrage mehr oder minder deutlich zutage. Mit den provenzalischen vorbildern haben sie nur die art der fragestellung gemeinsam. Ihr inhalt ist echt italienisch. Er nähert sich dem der persönlichen tenzone Toskanas. Oft zeugen diese lieder von philosophischem interesse der dichter. Die gedichte lassen sich schwer unter einer kategorie der tenzone unterbringen. Die vielen dieser lieder eigentümliche art der fragestellung, welche an die des partimens erinnert, hat mich veranlaßt, sie im anschluß an das partimen zu behandeln.

Kapitel III.

Die Tenzone der Übergangsperiode.

(1260—1270.)

Im geschichtlichen überblick ist schon auf das charakteristische dieser periode hingewiesen worden. Im allgemeinen ist es schwer, sie bestimmt zu umgrenzen. Es handelt sich um gedichte, welche sich nicht mehr völlig mit der provenzalisierenden poesie der Toskaner decken, welche mehr eigenes, selbständiges und natürliches aufweisen und zu den dichtungen des dolce stil nuovo überleiten. Mit größerer natürlichkeit und wahrheit wird die liebe dargestellt. Die lyrik nimmt ein realistischeres aussehen an. Derjenige, welcher sich als einer der ersten vom provenzalischen einfluß emanzipiert, ist Chiaro Davanzati. Er war in seiner jugend ein begeisterter anhänger der Provenzalen und wandelte in den fußstapfen Guittones. Er ging völlig in der guittonischen manier der dichtung auf. Später jedoch sind seine lieder voll von harmonie und innigem gefühl.[1])

An tenzonen läßt sich diese umwandlung nicht sehr deutlich studieren. Sehen wir fürs erste von politischen tenzonen ab, die zu dieser zeit zum erstenmal in größerer anzahl in Italien entstehen und allerdings stark aus dem rahmen der toskanischen poesie heraustreten, so können wir vielleicht nur an einigen fingierten tenzonen des Chiaro Davanzati die fortschrittliche entwicklung der italienischen dichtung erkennen. An die stelle jener süßlich schmachtenden tenzonen von Messere und Madonna, die sich gegenseitig ihren

[1]) Siehe näheres über diese periode bei Bertoni, St. d. l. it., s. 96ff.

schmerz klagen, treten hier gespräche natürlicheren inhalts. Die dame fertigt ihren anbeter mit guten lehren ab, will von seinen beteuerungen ehrenhafter gesinnung nichts wissen, vielmehr zeigt sie viel eifer für die treue zu ihrem gatten.

Eine solche tenzone ist z. b. die folgende des Chiaro Davanzati:[1]) Messere ist sterblich verliebt und macht der dame den hof. Er schildert seinen unerträglichen zustand in den grellsten farben. Ihre schönheit bereite ihm schmerz. Nur auf sie setze er seine hoffnung. Seine liebe zu ihr mache sein herz gesund. Madonna dankt ihm für sein entgegenkommen. Sie sagt, auch sie liebe ihn mit ganzem herzen und sei von seiner treue überzeugt. Doch solle er aufhören, sie zu lieben und alle hoffnung aufgeben. Einer anderen möge er sein herz schenken. Sie beide aber müßten sich voneinander trennen. Messere wendet ein, immer habe er geglaubt, daß nichts imstande sei, eine vollkommene, in fleisch und blut übergegangene liebe zu zerstören. Wieder beginnt er, ihr seine liebe zu beteuern:

Ed io che v' aggio amato a fedel core
Ed amo, bella, più c' altra che sia . . .

Dann fragt er sie, welcher irrtum seine hoffnungen zu nichte zu machen im begriffe sei. Die dame erwidert, der mann habe manchmal etwas vor, was nicht gerade lobenswert zu nennen sei. Sie hätten sich schon solange unerlaubt geliebt. Dem müsse jetzt endlich einmal ein ende gesetzt werden. Denn er habe ja eine frau und sie einen mann. Nicht sei es würdig für sie beide, wenn sie dieser törichten liebe fröhnten. Sie wolle daher das ungesetzliche verhältnis aufgeben. Messere aber klagt von neuem. Er glaubt, er werde sterben, wenn sie ihn verlasse. Er hoffe noch immer, daß sie ihren entschluß ändern werde. Lieber werde er sich von seiner frau scheiden lassen, als daß er ihre gunst verliere. Madonna erwidert, das gefalle ihr nicht, daß er sich so mir nichts dir nichts von seiner gattin trennen wolle. Er müsse ihr treu sein, wie es sich für einen guten ehemann gezieme. Messere jedoch sagt ihr jetzt offen, er könne nicht ohne sie leben:

Chè la mia vita senza voi non vale.

[1]) D'Anc. e Comp. V, s. 20ff.

Jetzt erst erweist Madonna ihm insofern einen gefallen, als sie ihm verspricht, sich nicht völlig von ihm zu trennen. Doch äußert sie den wunsch, sein herz möge sich auch einmal wieder derjenigen zuwenden, welche er sich zur gefährtin erwählt habe. Messere versichert ihr von neuem, sein herz gehöre ihr. Wenn sie ihn wirklich liebe, dürfe ihr der gedanke der trennung überhaupt nicht kommen. Jetzt gibt endlich Madonna seinen vorstellungen nach und verspricht, ihn trotz ihres gatten weiter zu verehren.

Wenn auch die ausdrucksweise dieser tenzone noch sehr stark die abhängigkeit von der toskanischen schule fühlen läßt und auch der inhalt in manchen zügen noch sehr stark an andere fingierte tenzonen Toskanas erinnert, wenn auch die liebeswerbungen Messeres sich nicht ohne klagen und schmerzäußerungen vollziehen, so entbehrt das gedicht doch nicht einer gewissen natürlichkeit und wahrhaften gesinnung. Die dame hält dem liebhaber die ungesetzlichkeit und unerlaubtheit ihrer beziehungen mit eindringlichen worten vor augen. Das ihrem gatten zugefügte unrecht tut ihr sichtlich leid. Mit einer solchen aufrichtigkeit geäußerte bedenken gegen unerlaubte beziehungen und untreue der ehegatten trifft man in der Provence und Toskana wohl kaum an. Wurde die gattentreue erörtert, wie es z. b. in den provenzalischen albas oft geschah, so setzte man sich mit einer leichtfertigkeit über dieselbe hinweg, die jeder beschreibung spottet.

In noch offenkundigerer und ernsterer weise läßt Chiaro Davanzati in zwei anderen sonetten eine dame ihre treue zum gatten beteuern und sich über den ehebruch empören. Die dame sagt, Chiaro gebe sich einer eitlen hoffnung hin, wenn er etwas zu erreichen suche, was ihm nicht zukomme. Er brauche nicht zu glauben, daß sie ihren gatten täusche. Ihre schuld sei es nicht, wenn er durch seine närrischen gelüste auf schlechte wege geraten sei. Dann sagt sie ihm weiter:

Ond' io non degio 'l mio sengnor fallire
Per nul' altro a piacere o far a grato,
Ma sempre mai lo suo onore seguire.
Se tu morissi non è mio il pecato,

Ma è gran colpa del tuo folle ardire
Che 'm sì malvasgio loco t'à arivato.[1])

Ebenso schöne worte der gattentreue legt Chiaro Davanzati einer dame in dem zweiten sonett in den mund.[2]) Sie sagt, in einem reiche sei nur platz für einen herrn. Es sei unehrenhaft für eine dame, wenn sie mehrere männer habe. Wer liebe, müsse dienen und dürfe der untreue kein gehör schenken. Dazu weiche diejenige, welche herz und sinn einem anderen als ihrem gatten schenke, von sitte und gewohnheit ab. Dann wendet sie sich an den herrn, um ihm vor augen zu halten, daß es sich nicht für ihn gezieme, einer dame zu dienen, welche schon über einen gatten verfüge:[3])

In un rengno convenesi un singnore
E se più ve n' avesse, è disnorato,
Secondo ch' aggio udito sovente ore.
Ed è da' saggi lungo esemplo dato
Che quelli, ch' ama ed è servo d' amore,
Dallo propinquo ch' ama sia amato.
E se per altro muta mente e core
Dipartesi dall' amoroso usato.
Adumque, sire, non si converia
Che voi aveste donna disposata
E manteneste amica signoria.
Ma si convien che la sposa si' amata
E l' opera di noi mess' in obria
Ed amistà cortese raffermata.

Man sieht, daß diese gedichte mit ihrem originellen inhalt aus dem rahmen der konventionellen poesie heraustreten. Noch besser jedoch läßt sich diese entwicklung zur selbständigkeit an kanzonen dieser periode ersehen; sie sind schon sichtlicher durch die dichtungen des dolce stil nuovo inspiriert. Hier ist jedoch nicht der ort, sie näher zu besprechen.[4])

[1]) Siehe D'Anc. e Comp. IV, s. 272.

[2]) Ibid V, s. 29.

[3]) Trucchi hat diese beiden sonette mit einem anderen des Chiaro Davanzati, welches beginnt: Vostro piacente viso ed amoroso (Cod. Vat. 3793 nr. 758) in verbindung gebracht. Mit diesem gehören aber die ebendort folgenden sonette nr. 759, 760 und 761 zusammen. Welche sonette den beiden obigen antwortsonetten der dame vorausgingen, habe ich nicht feststellen können.

[4]) Siehe Bertoni, St. d. l. it., s. 101.

Die dichter dieser zeit sind der konventionellen manier allmählich überdrüssig geworden. Sie werden jetzt subjektiver und bringen eigene gedanken. Nicht nur ging aus dieser tendenz die realistische poesie eines Cecco Angiolieri hervor,[1]) sondern mit ihr ist auch wohl die abfassung jener Florentiner politischen sonette in zusammenhang zu bringen, über deren bedeutung für die italienische literatur man sich nicht recht klar ist. Auf diese politische poesie Florentiner bürger ist schon öfters das auge der forscher gefallen. Man hat den kampfsonetten großen einfluß auf die weitere gestaltung und entwicklung der italienischen poesie der folgenden zeit zuschreiben wollen. Man hat gesagt, sie hätten den unmittelbaren anlaß für die verselbständigung der italienischen dichtung und für ihre loslösung von den fesseln der Provenzalen gegeben.

Trucchi äußert sich z. b. folgendermaßen dazu: „Col sonetto di Orlandino Orafo, le risposte di Beroardo, di Cione, di Monte, di Palamides, coi sonetti di Rustico e di diversi autori anonimi, si apre la nova serie dei trobatori, i quali seguano precisamente il tempo, e quasi direi il punto del gran cangiamento dal modo dei trovatori alla maniera de' poeti. Questi sono i trovatori del tempo di mezzo, i quali non ancora si possono dire poeti, ma si scostano tanto dallo stile antico quanto si accostano al novo, e per questo li chiamerei trovatori della transizione."[2]) Gaspary sagt: „Diese poetischen Korrespondenzen geben uns die verschiedenen Meinungen der ehrsamen florentinischen Notare über die Dinge der großen Welt draußen. Eine solche Art der Dichtung freilich, welche sich mit realen Gegenständen und Ereignissen, mit den politischen Händeln, anstatt mit den Schmerzen fingierter Liebe beschäftigt, tritt auch schon aus dem engen Rahmen der ältesten Lyrik heraus und ist ein bedeutender Schritt zur Selbständigkeit und Befreiung vom fremden Einfluß; es ist der Beginn einer neuen literarischen Richtung."[3]) Bertoni schreibt folgendes dazu: „Questi rimatori, giudici e notai, fra

[1]) Siehe Bertoni, St. d. l. it., s. 104 ff.
[2]) Siehe Trucchi I, s. 181.
[3]) Gaspary, Dichterschule, s. 23.

i primi cittadini di Firenze, abbandonarono allora le nenie amorose per la poesia politica e senza togliersi del tutto dal loro usato linguaggio, fatto di frasi convenzionali, trovarono qualche accento, che interessa, perchè muove dalla verità e canta alcune vicende di grande importanza storica.“ [1])

Betrachten wir diese gedichte jetzt näher, um uns eine meinung darüber zu bilden, wie weit sie als integrierender bestandteil der italienischen literatur anzusehen sind, worin ihre selbständigkeit besteht und wieweit auch sie eventuell durch provenzalische politische sirventese beeinflußt worden sein können.

Begonnen wird dieser streit durch folgendes sonett des Cione, das an Monte Andrea gerichtet ist:

Venuto è bocie di lontano paese
Diciendo che sengnore è tale chiamato,
Con grande isforzo mettesi ad arnese
Per la corona e lo 'mperiato.
E se la Chiesa lo suo braccio mise,
Vuole la rasgione che da lei sia atato,
Forse converà che lo franzese
Lasci al tedesco, ond' è vacante stato.
Ma s' aquistato l crede per rasgione
Noll' averà di dono la spada larga,
Che gran difensa nom faccia lo spuntone;
Prima converà sangue si sparga,
Amico, qual me' faccia no lo sone,
Ma 'lla fine l' uno fia quello da Barga.[2])

Cione macht also die mitteilung von dem aufbruch eines herrschers, welcher mit großer streitmacht die krone und das kaisertum zu erobern beabsichtige. Mit diesem herrscher ist der Hohenstaufensprößling Conradin gemeint, der bekanntlich im jahre 1267 nach Italien aufbrach, um das ihm von Carl von Anjou entrissene erbe wiederzuerobern. Der notar Cione ist, wie aus dem obigen sonett hervorgeht, ein treuer anhänger des deutschen kaisertums. Wünscht er doch, daß die kirche ihre arme schützend ausstrecke, damit der Franzose dem Deutschen weiche. Wenn nicht, so müsse blut fließen und es müsse am ende einem der kämpfer wie dem könig von Barga

[1]) Bertoni, St. d. l. it., s. 101.
[2]) Monaci, Crest., s. 263.

ergehen, wie einem könige Asiens, welcher zu jener zeit mit großen heeresmassen in den kampf zog, aber besiegt und getötet wurde.[1]) Monte antwortet mit dem aus 28 versen bestehenden sonett: *I baron dela Magna àm fatto impero.*[2]) Er entpuppt sich hier als überzeugter Welfe und tritt daher Cione nachdrücklich entgegen. Die kirche, meint er, werde sich nicht dazu herbeilassen, Conradin zum kaiser zu erheben. Wenn zur wahl geschritten werden müsse, würden Gott und der heilige Petrus schon wissen, auf wen die wahl fallen müsse.[3])

In ganz ähnlicher weise wird von Orlanduccio Orafo in dem sonett: *O tu, che se' errante cavaliero*[4]) die ankunft Conradins angekündigt. Orlanduccio ruft seinem gegner Pallamidese, an den er das sonett sendet, höhnisch zu: „Du, der du ein fahrender ritter bist, tapfer im kampfe und weise im rat, laß dir ein wenig zeit, und ich werde dir eine sichere wahrheit verkünden. Einen neuen könig wirst du auf dem schlachtfelde sehen im kampfe mit einem noch tapferen helden, welcher ebenso viele streiter hat. Jeder von beiden möchte siegen. Eine schwere schlacht wird geschlagen werden. Viel volk wird herhalten müssen. Keiner wird daran vergnügen finden. Manche gepanzerten streitrosse werden in der schlacht zugrundegehen. Der besiegte aber muß auf jeden fall sterben." Pallamidese antwortet, im hochmute scheine

---

[1]) Nach Trucchi I, s. 186.

[2]) D'Anc. e Comp. V, s. 167 und Propugn. III, 1. teil, s. 110. (Von Grion publiz.)

[3]) Bertoni führt einen teil dieses sonetts an und glaubt, Monte hätte es unmittelbar im anschluß an die im jahre 1256 durch den papst Alexander IV. vereitelte wahl Conradins zum deutschen kaiser gedichtet. Danach müßte das sonett ungefähr 11 jahre früher entstanden sein als alle diese Florentiner politischen tenzonen. Das ist aber, glaube ich, nicht der fall. Monte schrieb sein sonett als erwiderung auf das gedicht Ciones: *Venuto è boeie di lontan paese,* in welchem dieser den wunsch geäußert hatte, es möchte die kirche für Conradin eintreten. Ihm tritt nun Monte mit hinweis auf die ereignisse des jahres 1256 entgegen und sagt, an eine parteinahme der kirche für Conradin sei gar nicht zu denken, da er bestimmt hoffe, daß Gott und der heilige Petrus auch jetzt noch dieselbe ablehnende stellung gegen die Ghibellinen einnehmen würden, die sie vor einigen jahren eingenommen hätten. (Siehe Bertoni, St. d. l. it., s. 100.)

[4]) Monaci, Crest., s. 258.

er einen schweren sturm heraufbeschwören zu wollen, wenn er wünsche, daß ein fremder könig mit einem großen heere erscheinen möge. Der gegner aber habe nicht viel zu bedeuten. Aus dem kampfe mit dem heiligen Petrus sei niemand unverletzt hervorgegangen. Wenn Gott es wünsche, werde der gegner unterliegen. Gott werde Karl sicher in seinen schutz nehmen, so daß er siegreich den kampf bestehen müsse.[1])

In einer dritten tenzone, welche beginnt: *Non isperate, ghebellini, socorso per l' alezion ch' è fatta ne la Magna* setzt sich Monte weiter mit seiner ganzen person für die kandidatur Karls von Anjou ein und spottet der eitlen hoffnung der Ghibellinen. Er vertraut auf Karls kraft, der ein beschützer des rechts sei und papst und kirche auf seiner seite habe.[2]) Wenn Karl seine kraft vorzuführen beginne, sagt Monte, dann sei für den gegner kein platz mehr in Italien, wofern dieser sich nicht wie eine schlange irgendwo verberge. An dem tage, an dem Karl seine hand ans werk lege, werde er sich unter einer solchen maske zeigen, daß niemand es wagen werde, den löwen anzugreifen. Es gebe niemand, der auch nur das geringste gegen könig Karl einzuwenden habe. Man wisse, wie er im kampfe auftrete. So gut wisse er seine feinde zu verhauen, daß er stets seinen lohn empfange. Weiter ruft er Schiatta Pallavillani zu, die gegner möchten es nur wagen, auf dem schlachtfelde zu erscheinen, Karl werde sie schon aufgreifen und alle unkräuter erbarmungslos ausreißen. Die freunde Italiens seien immer auch seine freunde gewesen.

Man sieht, wie unter einsetzung seiner ganzen person Monte Andrea die sache Karls von Anjou vertritt. Schiatta Pallavillani nimmt partei für die Ghibellinen und prophezeit, daß das glück Karls sich wenden werde.

Einem anonymen dichter führt Monte in einer anderen tenzone[3]) vier thronprätendenten vor. Doch fügt er hinzu, solange der heilige Petrus wisse, was er wolle, sei keine not vorhanden. Der unbekannte gegner nimmt Friedrich von Meißen, den Monte unter den prätendenten aufgezählt

[1]) Monaci, Crest., s. 258 f.

[2]) Monaci, Crest., s. 261 ff. und Cherrier, Histoire de la lutte des papes et des empereurs. Paris 1851. IV, s. 517.

[3]) Monaci, Crest., s. 259 ff.

hatte, in schutz und meint, auch den könig von Spanien werde jedermann mit willkommen aufnehmen. Monte betont dagegen von neuem, der hüter der römischen kirche mit allen ratgebern werde Karl und seiner sache den schutz nicht versagen. Niemals werde in Italien ein könig herrschen, der Gott und seinen dienern nicht gehorche. Ein narr sei, wer sich mit einer herrschaft einverstanden erkläre, unter der man die eigene selbständigkeit aufgeben müsse.

Eine letzte politische tenzone, die über denselben gegenstand handelt, hat eine ungewöhnliche länge.[1]) Der inhalt der einzelnen strophen ist zum teil äußerst dunkel, außerdem nehmen die letzten sonette eine sehr gekünstelte form an. Durch unglaubliche wort- und reimkünsteleien ist ihr inhalt teilweise so entstellt, daß äußerste schwierigkeiten des verständnisses vorhanden sind. Mir scheint, als komme es den beteiligten dichtern in den letzten strophen auf den inhalt nicht sehr an, als wollten sie sich vielmehr gegenseitig im gekünstelten versbau überbieten. In der allerletzten strophe bringt man sogar das unglaubliche fertig, gleichklingende wortteile reimen zu lassen, alle reimworte also in zwei teile zu zerlegen. Monte Andrea singt im ersten sonett ein loblied auf Karl von Anjou:

Se ci avesse alcuno sengnore più campo,
Che speri di volere essere al campo
Com que' c' àl gilglio ne l' azuro campo,
Quanto li piacie e vuole prenda del campo;
E là ove più li agrada tenda il campo
E lo fornisca auro più c' agua c' à 'm Po;
Di sé nè di sua giente non fia campo
Se non come contro a leone cam po.
Tale frutto rende e renderà suo campo
Chi fa semente perché non dicie: i' campo . . .

Sehnsüchtig wünscht Monte also die ankunft Karls herbei. Es gäbe, sagt er, keinen streitbareren mann als ihn. Auf dem schlachtfelde möchte er ihn wie die lilie auf blauem felde herrschen sehen. Wo es ihm am besten gefalle, möge er bleiben. Ein goldenes gefäß möge ihn mit mehr wasser versorgen als der Po führe. — Fünf gegner nehmen den kampf

[1]) Monaci, Crest., s. 263 ff.

mit Monte auf. Alle wollen von einer derartigen lobrede auf Karl nichts wissen. Cione Notajo meint, Monte irre sich sehr, wenn er auf der welt niemand zu finden glaube, der Karl an kraft gleichkäme. Es werde sich zeigen, ob er seinen gegnern gewachsen sei. Man habe prophezeit, Karl müsse für seine sünden büßen und aus furcht fliehen:

Che se l' atende sì com ài contato,
Da tutti i suoi pecati penitenza
Averà, e questi ci è profetezato.
Ché molti sagi loro sperienza
N' ànno fatto, che così ànno trovato.
Ma Carlo fugierà per la temenza.

Beroardo erwidert, er sei sehr schlau, trotzdem irre er stark, wenn er glaube, Karl habe ein so überaus edles herz, daß er die wünsche aller menschen erfülle. Wenn es zum kampfe komme, werde es sich zeigen, ob die deutschen oder französischen schwerter die stärkeren seien. Die schlachten seien keine sonette, denn sie schlügen tiefere wunden als die dornen. Sprüche seien seine worte nicht. — Auch Gualterotti und Chiaro Davanzati treten auf ähnliche weise Monte Andrea entgegen. Lambertuccio Frescobaldi erwidert höhnisch, zwar habe er nichts dagegen, wenn Monte glaube, Karl von Anjou erscheine wie eine lilie auf dem felde; doch davon sei er überzeugt, ebenso schnell wie Karl aufgetaucht sei, werde er auch wieder verschwinden. Noch einmal fordert Monte seine gegner auf, ihre worte zu überlegen, um sich von der unhaltbarkeit ihrer irrtümlichen ansichten zu überzeugen. Nur Lambertuccio Frescobaldi hält eine erwiderung für nötig. Von hier an geht der kampf in einen zweikampf zwischen jenen beiden über. Lambertuccio schlägt vor, die diskussion zu schließen. Monte setzt aber in sechs äußerst geschraubten und formell entarteten sonetten den kampf fort, welchen Lambertuccio in ebensovielen ähnlicher art erwidert. Zu einer entscheidung kommt man nicht.

Das wäre in großen zügen der politische sonettstreit, wie er uns in dieser übergangsperiode zwischen der trobadordichtung Italiens und der dichtung des dolce stil nuovo entgegentritt. Fragt man, was diese politischen sonette be-

sonders auszeichnet und ihnen das selbständige gepräge gibt, so ist ohne weiteres ersichtlich, daß es in erster linie die persönliche art ist, mit welcher diese Florentiner notare und bürger an den politischen händeln ihres vaterlandes anteil nehmen. Der versuch Conradins, sein erbe wiederzuerobern, muß die gemüter Italiens stark in erregung versetzt haben, und zwar muß der eindruck so gewaltig gewesen sein, daß diese dichter für kurze zeit in ihrer ruhe aufgerüttelt wurden und ihr augenmerk mit höchster teilnahme auf die ereignisse des tages richteten. Man braucht sich über die entstehung dieser tenzonen eigentlich nicht zu wundern. Wir haben gesehen, welche starken persönlichen gegensätze in persönlichen tenzonen zwischen den dichtern Toskanas zum austrag gelangten. Es ist daher ganz natürlich, daß die Florentiner bürger zu der üblichen art des gedankenaustausches griffen, um ihre meinungen über spannende politische fragen zu verkünden. Daß der kampf zwischen kaisertum und Karl von Anjou die gemüter stark erregen mußte, ist klar; denn kaum ist dem deutschen kaisertum in Italien ein größerer feind erstanden als zu dieser zeit in dem tapferen und kühnen Franzosenfürsten. Die Italiener ahnten, daß große umwälzungen bevorstanden. Tatsächlich ging ja auch im jahre 1268 auf kläglichste weise das berühmte kaisergeschlecht der Hohenstaufen auf italienischem boden zu ende.

Der tiefe ernst der politischen lage spiegelt sich augenscheinlich in diesen sonetten wider und verleiht ihnen zum teil einen natürlichen akzent. Der aus der persönlichen anteilnahme dieser dichter an jenen wichtigen fragen entspringende impuls und natürliche hauch ist dasjenige, was in erster linie den liedern einen eigenartigen charakter gibt.

Politische angelegenheiten in form wirklicher tenzonen wurden zum erstenmal in Italien ausgetragen. Eine eigentliche tenzone politischen inhalts kannte auch die Provence nicht. Wohl wurden politische ereignisse auch in Südfrankreich besungen. Das geschah aber in der form des politischen sirventes. Ein einzelner dichter erörterte in einem größeren gedicht politische begebenheiten. In sirventesen griffen die trobadors lebhaft in die kämpfe der zeit ein und stellten ihre gegner oft mit erbarmungsloser schärfe bloß.

Über dieselben politischen vorgänge, die in den tenzonen der Florentiner gegenstand des streites waren, ist auch von oberitalienischen trobadors in provenzalisch verfaßten sirventesen gehandelt worden. Wir kennen solche von Luquet Gatelus und Calega Panzano. In dem sirventes: *Cora q' eu fos marritz ni consiros*[1]) bespricht Luquet Gatelus die politische lage, ohne aber, wie es in den politischen tenzonen der Florentiner der fall war, für irgendeinen von drei thronprätendenten, die er anführt, partei zu ergreifen. Vielmehr freut er sich zu sehen, daß ein kampf zwischen jenen drei zu entbrennen im begriffe ist:

Cora q' eu fos marritz ni consiros
Per dan de pretz que chascus relinqia,
Aram conort e sui gais e ioios,
Car iois e pretz revendra qis perdia,
Car lo pros coms provenzals Lumbardia
Vol conquerer e Toscan' e Poilles,
E d' autre part Conrat vol son paes
El rei Matfre non s' i acorda mia:
Perq' entrels faitz aura pretz sa bailia.

In der zweiten strophe beginnt er von Karl von Anjou zu reden. Er nennt ihn tapfer und erinnert ihn an seinen großen ruhm. Vom meer in Syrien, von Spanien bis nach der Normandie wisse man von seinen taten zu erzählen. Er möge sich vor augen halten, was man über ihn reden werde, wenn er sich jetzt zurückziehe. Der dichter gemahnt ihn an den ruhm Karls des großen und Alfons' von Kastilien. — Dann geht der dichter auf Conradin über und ladet auch ihn zum kriege gegen Manfred ein. Von den taten Conradins weiß er nichts zu berichten, da er noch keine vollbracht habe. Dafür weist er ihn auf den ruhm seiner vorfahren hin. Er erinnert ihn daran, was für eine hohe aufgabe er zu erfüllen habe, welche reiche er erobern müsse. Dann führt er ihm die ungerechtigkeiten vor, die ihm von Manfred zuteil geworden seien. — An dritter stelle rühmt er auch die tapferkeit Manfreds und fordert ihn auf, die teuer erkauften gebiete gegen seine feinde mutig zu verteidigen.

[1]) Siehe Bertoni, I trov. m. d. Gen., s. 26.

Man sieht also, daß der dichter keinem der drei gegner den sieg gönnt, daß er ihnen allen schmeichelhafte worte zuruft und sie dadurch zum kampfe anzutreiben sucht.

Ein anderes sirventes: *D' un sirventes m' es granz volontats presa*[1]) sendet Luquet Gatelus an Sordel von Mantua. Es ist ebenfalls ein kommentar zu den taten Karls von Anjou und seiner bevorstehenden Italienfahrt.

In einem dritten sirventes, das sich mit diesen politischen angelegenheiten beschäftigt, greift Calega Panzano die Franzosen und die Karl von Anjou unterstützenden kleriker in erbarmungslosester und schroffster weise an. Er ruft ihnen höhnend zu:[2])

Ar es sazos c' om si deu alegrar,
E fals clergue plagner lur caimen
E lur orgueill, q' a durat lonjamen,
E lur enjan e lur fals predicar.
Ai, desleial! Toscan' e Lombardia
Fais pecejar e nous cal de Suria:
Treg' aves lai ab Turcs et ab Persanz
Per aucir sai Frances et Alamanz!

Im weiteren wirft er den pfaffen lüge, verrat und betrug vor und meint, Gott werde in zukunft ihre falschheit nicht länger dulden und den hochmut der Franzosen niederdrücken. Nachdem er ihnen dann die bitterste wahrheit gesagt und ihnen vorgehalten hat, der heilige Bernhard würde, wenn er am leben wäre, sich über ihr schimpfliches verhalten und ihren verrat am vaterlande empören, schüttelt er ebenso erbarmungslos über Karl von Anjou seinen beißenden spott aus und knüpft daran die hoffnung, Conradin möge erscheinen, um die falschen hirten zu strafen:

L'aut rei Conrat qi ven per castiar
Los fals pastors e liurar a turmen
Q' an laissat Dieu per aur e per argen
E qi del tort fan dreit, qils vol pagar,
Mantengua Dieus, e lur gran simonia
Confond' en brieu, si q' en la segnoria
Torne del rei los desleials trafanz,
E qe vencut fassan totz sos comanz.

[1]) Siehe Bertoni, I trov. m. d. Gen., s. 28.
[2]) Ibid. s. 30ff.

Wenn könig Heinrich von Kastilien durch die kleriker verraten und von den Franzosen beschimpft worden wäre, so müsse sich jetzt Conradin an beiden rächen. Daran schließt er den wunsch, Gott möge könig Conradin und seine ritterschaft, Ghibellinen, Verona und Pavia beschützen, Franzosen, Normannen und schlechte pfaffen aber zugrunde richten.

Diese sirventese habe ich hier näher erörtert, um zu zeigen, daß die Florentiner nicht etwa einzig und allein die politischen ereignisse jener zeit dichterisch bearbeitet haben, sondern daß auch oberitalienische trobadors sich mit eben solcher wärme jener ereignisse angenommen haben, lediglich mit dem unterschiede, daß diese sich des sirventes zur erörterung der fragen bedienten, während in Florenz der streit in sonetten entbrannte. So betrachtet, könnte man die politischen lieder der Florentiner mit den provenzalischen sirventesen auf dieselbe stufe stellen und sie als in tenzonenform gekleidete sirventese ansehen. Dem steht auch nichts im wege. Unterzieht man diese italienischen und provenzalischen lieder einem vergleiche, so fällt dieser, wie mir scheint, gar nicht so sehr zu ungunsten der provenzalischen lieder aus. Wir haben sirventese, die herrliche dokumente kriegerischen geistes sind, denen nichts konventionelles anhaftet und die mit einer natürlichkeit und begeisterung die politischen ereignisse ihrer zeit vorführen, der man seine bewunderung nicht versagen kann. Man betrachte z. b. folgendes lied des Bertran de Born:

Manch farb'gen Helm und Schwert und Speer
Und Schilde schadhaft und zerhaun
Und fechtend der Vasallen heer
Ist im Beginn der Schlacht zu schaun;
Es schweifen irre Rosse
Gefallener Reiter durch das Feld,
Und im Getümmel denkt der Held,
Wenn er ein edler Sprosse,
Nur wie er Arm und Köpfe spellt,
Er, der nicht nachgibt, lieber fällt. [1])

Oder man beachte, wie begeistert Aicarts del Fossat den kampf zwischen Conradin und Karl von Anjou besingt:

[1]) Diez, P. II. aufl., s. 156 und R. II, 212.

Entre dos reis vei mogut et enpres
Un novel plait c' adutz guerr' e mesclaigna,
Costas d' aver e trebaill, com que peis
Bruit e resson et esfortz e compaigna.
Car Conratz ven qu' es mogutz d' Alamagna
E vol cobrar, ses libel dat ni pres,
So qu' a conqis Carles sobr' els Poilles;
Mas non er faitz que fer e fust non fraigna
E caps e bratz, enanz qu' el plaitz remaigna.

Qu' en breu veirem descargar rics arneis,
Tendas e draps fermatz per la campaigna,
E mains baros conseillar pels defes,
Per que l' afars s' enanz' e no s' afraigna;
Aissi veirem de mainta terra estraigna
Venir faiditz soudadiers e borges
E messatgiers e privats e pales,
Et en la ost veirem solatz e laigna
E 'ls berrouier soven correr la plaigna.[1])

Um einen vergleich zu ermöglichen, stelle ich eine der schönsten partien aus den sonetten der Florentiner daneben. Orlanduccio Orafo schreibt:

U' nuovo re vedrai a lo schachiero
Col buon guerero che tant'à vasallagio;
Ciaschun per sé vorà essere impero,
Ma lo pemzero nom serà di paragio.
Ed averà intra loro fera batalglia,
E fia sem falglia tale que molta gente
Sarà dolente, chi che n' abia gioja.
E manti buon distrieri coverti a maglia
In quella talglia saranno per nejente;
Qual fia perdente alora conven che moja.[2])

Zieht man außerdem das seite 108 zitierte gedicht noch zum vergleiche heran, so erkennt man, daß in der art der kampfesschilderung und in der ausdrucksweise die Italiener auch in diesen politischen tenzonen sehr viel von den Provenzalen übernommen haben. Es wird in den italienischen sonetten die ankunft des neuen königs möglichst sensationell angekündigt. Von schlachten, die geschlagen werden müssen, ist die rede. Es wird beschrieben, wie es in ihnen hergehen wird. Viele scharen werden aufeinander treffen. Viele wunden werden

[1]) Siehe R. IV., s. 230.
[2]) Monaci, Crest., s. 258.

geschlagen werden. Gepanzerte streitrosse werden zu boden sinken. Das ist echt provenzalische kampfesschilderung, wie sie uns in provenzalischen politischen sirventesen so oft entgegentritt.

Freilich findet sich diese art der schilderung nur in denjenigen florentinischen sonetten, die den kampf einleiten. Später nimmt er ein anderes aussehen an. Von schlachten und kampfesgewimmel ist nicht mehr die rede. Man streitet ganz persönlich darüber, wer der würdigere ist, die krone Italiens zu tragen. Da die meinungen darüber stark auseinandergehen und die streitenden dichter ihre ansichten mit vollem ernste vertreten, nimmt der kampf die form an, die ihm das selbständige, vom provenzalischen sirventes abweichende gepräge verleiht. Was wir jetzt vor uns haben, sind tenzonen im wahrsten sinne des wortes, die sich also aus dem sirventes entwickelt haben.

Aber auch nicht für alle auf diese weise entstandenen tenzonen ist jener akzent charakteristisch, der sie, wie schon einmal betont wurde, im allgemeinen auszeichnet. Einige dieser politischen sonette sind mit reimkünsteleien überhäuft, wobei ihr inhalt naturgemäß zu kurz kommt. Man muß sich wundern, daß diese Florentiner bürger bei der hitze des streites noch zeit und muße fanden, ihren kampfsonetten die schwierige äußere form zu geben. Verskünsteleien waren in übertriebenem maße besonders den toskanischen liedern eigentümlich. Wenn die Florentiner sich noch nicht von dieser form befreien konnten, muß man annehmen, daß auch sie noch sehr stark unter dem banne der toskanischen poesie standen. Diese dunkle manier Arnaut Daniels haben die Provenzalen nie auf ihre sirventese angewandt. Es hätte dem inhalt ihrer lieder geschadet, und jene kraftsprudelnden kampfeslieder wären zu bloßen schattenbildern herabgedrückt worden. Diejenigen italienischen politischen sonette, welche nach dunkler manier verfaßt sind, entbehren recht stark des frischen, natürlichen akzentes. Sie zeigen, wie über geschmacklose formkünsteleien auch die Florentiner noch den inhalt ihrer lieder vernachlässigen konnten.

Wenn nun der vergleich der Florentiner sonette mit denkmälern der provenzalischen literatur nicht sehr zu gunsten

jener ausfällt, so soll trotzdem nicht abgeleugnet werden, daß sie aus dem rahmen der bisher behandelten italienischen tenzonen heraustreten. Auf Sizilien trafen wir überhaupt keine politischen lieder an, und in Toskana sind nur sehr wenige vorhanden. Die sizilianischen dichter, die doch Friedrich II. auf seinen fahrten begleiteten, besangen die politischen ereignisse nicht, sie huldigten nur der liebe zu ihren damen. Ebenso in Toskana. Neben den vielen kanzonen und sonetten, die der verherrlichung oder der verunglimpfung der dame dienten, finden sich nur ganz vereinzelt politische lieder. Jetzt lassen mit einem male Florentiner bürger liebe und weib beiseite und nehmen tätig zu den geschicken des vaterlandes stellung. Aus der abstraktesten sphäre konventioneller minne schwingen sie sich hinauf in das konkrete, faßbare gebiet der politik. Damit treten diese gedichte zweifelsohne aus dem bisherigen gedankenkreise heraus und bilden für Italien den anfang der entwicklung zu selbständigem dichterischen schaffen.

Einige andere politische gedichte, seien es sirventese, tenzonen oder politische balladen, mögen hier noch kurze erwähnung finden, obwohl sie teilweise etwas früher, teilweise auch ein wenig später zu datieren sind.

Paolo Lanfranchi aus Pistoja hat ein politisches sonett in provenzalischer sprache verfaßt. Er wendet sich darin an den könig von Aragonien und gemahnt ihn zur vorsicht, da der könig Frankreichs im begriffe sei, gegen ihn in den kampf zu ziehen:

Valenz senher, rei dels Aragones,
A qui prez es honors tut jorn enansa
E membre vos, senher, del rei Franzes,
Qeus venc a vezer e laiset Fransa ...[1])

So wie in diesem sonett steht Karl von Anjou wahrscheinlich auch im mittelpunkte zweier anderer lieder, die uns überliefert sind.[2]) Außerdem beschäftigt sich eine politische ballade mit der fahrt Conradins nach Italien.[3]) Der dichter sehnt die ankunft Conradins herbei, der, tapfer und jung, mit starkem heere Karl von Anjou bezwingen und das land befreien soll.

[1]) Siehe Zacc. s. 71.
[2]) Ibid. s. 72.
[3]) Siehe Gsli 46 s. 82—99 und Bertoni, St. d. l. it., s. 109.

Bekannt ist dann ja das politische sirventes des Guittone d'Arezzo, geschrieben im jahre 1260 nach der schlacht bei Monteaperti, in welcher die Florentiner von den Senesen und von Manfred aufs haupt geschlagen wurden. Der dichter steht, wie wir ähnlich auch an einigen oberitalienischen sirventesen sahen, auf seiten der besiegten Florentiner und beklagt die stadt, welche durch die freveltaten ihrer eigenen söhne ins verderben gestürzt worden sei.[1]) — Eine andere politische tenzone, die aus dem jahre 1262 stammt, knüpft an die zu dieser zeit in Siena geführten kämpfe zwischen Welfen und Ghibellinen an. Kurz nach der schlacht bei Monteaperti wurde in Siena der sohn eines priors ermordet. Die täter wurden abgeurteilt und ihre güter konfisziert. Die Welfen, mit denen die mörder in verbindung standen, fürchteten, daß auch ihre güter verkauft werden könnten. Sie begannen die priors der tyrannei zu bezichtigen. Eines tages vereinigten sie alle streitkräfte, zogen aus der stadt heraus und begaben sich auf ein dem papst gehörendes, in der nähe der stadt gelegenes schloß. Von dort aus bedrohten sie die Ghibellinen und die stadt Siena. Dies geschah in den letzten tagen des jahres 1261. — Auf dieses ereignis nimmt die tenzone zwischen einem Provenzano und Rugieri bezug.[2]) Es sind bürger der stadt; Provenzano ist begeisterter Ghibelline, Rugieri dagegen anhänger der Welfenpartei. Dieser will die verantwortung für die unglückliche lage der stadt dem prior und denen, welche mit ihm das christliche gesetz nicht anerkennen, zuweisen. Er fragt, wer die größte macht habe, der papst oder Manfred:

Provenzano, ki riniegha
La legie cristiana
Rascion è, se la riniegha.
L'anima aver insana.
Perde la su' ana
Ki in Dio non à fede!
Qual signoria è sovrana
Tra il papa e re Manfredi?

Provenzano findet dagegen harte worte gegen die politischen flüchtlinge, gegen papst und kirche. Die flüchtlinge seien

[1]) Näheres siehe bei Gaspary, Literaturgeschichte I, s. 85. Text siehe in den ausgaben von Pellegrini, Torraca, sowie in den chrestomathien von Monaci, D'Ancona e Bacci u. a.

[2]) Siehe die Miscellanea di letteratura del medio evo. I. Rime antiche senesi trovate da E. Molteni e illustrate da V. de Bartholomaeis. Rom 1902. Erschienen in der Società filologica romana.

durch eitle hoffnungen geblendet. Ihr auszug aus der stadt mißfalle ihm. Schmerz und leid verdienten diejenigen, welche geflohen seien, ohne daß man sie verjagt habe. — Alle beide sind jedoch gute patrioten; sie beschließen den streit damit, daß sie Gott bitten, er möge denen glück und segen verleihen, welche ihre vaterstadt mehr lieben als sich selbst und ihre angehörigen.

Ein hervorragendes denkmal dieser gattung der poesie ist schließlich das lange bolognesische sirventes über die kämpfe zwischen Welfen und Ghibellinen (Geremei und Lambertazzi), welches etwas später, kurz nach 1280 verfaßt wurde. Das gedicht weicht aber schon stark von der üblichen art der sirventese ab. Es ist ein erzählendes politisches gedicht von großer ausdehnung, in dem der dichter in großen zügen den streit der feindlichen parteien schildert.[1])

Der kampf zwischen Welfen und Ghibellinen war zu jener zeit in Italien aktuell. Es ist wahrscheinlich, daß dieser kampf auch öfters in gedichten erörtert wurde. Politische tenzonen außer den in diesem abschnitt behandelten scheinen uns aus jener zeit jedoch nicht überliefert zu sein.

---

[1]) Siehe Casini, Poeti bolognesi, s. 195 ff.; Gaspary, Literaturgeschichte I, s. 110 und Pellegrini, Il serventese dei Lambertazzi e dei Geremei, Bologna 1892. Zum sirventes in Italien siehe außerdem: C. Pini, Studio intorno al Sirventese italiano, Lecco 1893.

Kapitel IV.

Die Tenzone des dolce stil nuovo.

1. Die wirkliche Tenzone.

Die neue dichtung dient zur hauptsache der verherrlichung der liebe. Doch tritt uns hier nicht mehr die konventionelle minne der Provenzalen entgegen. Es ist die edle regung eines edlen herzens, die man besingt. Die neue schule ist dazu eine gelehrte. Philosophische studien wurden in jener zeit in Italien eifrig betrieben. Auch andere gebiete menschlichen wissens standen in höchster blüte. Unter dem einfluß von philosophie und wissenschaft erfolgte die reform der dichtung. Der begriff der liebe wurde verändert. Mit dem erhabensten und edelsten wurde jenes gefühl in verbindung gebracht. Gaspary sagt dazu: „Amore und Madonna bleiben Abstraktionen; aber sie erhalten eine verschiedene Bedeutung. Madonna ist noch immer der Inbegriff aller Vollkommenheit; aber sie wird zugleich ein Symbol, die Verkörperung von etwas Höherem. Die Liebe zu ihr geht über sie hinaus zur Tugend, zum höchsten Gute. Die ritterliche Liebe der Provenzalen hat sich in die spirituale verwandelt. Die Dichtung erhält einen symbolisch-allegorischen Charakter; ihr eigentlicher Zweck wird allmählich die Darstellung philosophischer Wahrheiten, umhüllt vom schönen Schleier des Bildes, wie Dante sie definiert hat.“ [1]) Vittorio Rossi charakterisiert die neue Guido-Guinicelli'sche auffassung der liebe folgendermaßen: [2]) „... il Guinizelli non poteva concepire quell' ardore

[1]) Siehe Gaspary, Literaturgeschichte I, s. 105.

[2]) Lectura Dantis, Le opere Minori di Dante Alighieri, Firenze 1906: Vittorio Rossi, Il „dolce stil novo“, s. 41.

virtuoso che nasceva in lui coll' amore, altrimenti che come ardore di virtù cristiane, come impulso ad operar nella vita quel bene morale che segua la via la qual dirittamente conduce al Sommo Bene, a Dio, ultimo fine dell' uomo. L' amore per l' anima creata divenne quindi nella sua mente scala a salire verso la beatitudine celeste, e l' anima femminile che lo ispirava, guida all' amante verso l' amore del Bene." Der philosophisch-allegorischen darstellung der liebe huldigen Guido Guinicelli, Guido Cavalcanti, Cino da Pistoja, Guido Orlandi, Dino Frescobaldi, Dante Alighieri und andere. Jeder von ihnen tritt durch eine persönlich nüancierte auffassung der liebe hervor; jeder von ihnen ist eine persönlichkeit, und Dante Alighieri die bedeutendste. Andere dichter, die auch dieser periode angehören, haben keinen anteil an der philosophischen lyrik. Ein Cecco Angiolieri besingt eine rein sinnliche liebe. Niedrige leidenschaften spiegeln sich in seinen liedern wider. Außerdem ist er ein derber humorist.

Die befreiung der dichtung des dolce stil nuovo von derjenigen der toskanischen periode läßt sich auch an den tenzonen dieser zeit nachweisen. Eigentliche tenzonen im sinne der Provenzalen haben wir nicht mehr. Nur die sonettkorrespondenzen, jene schöpfungen Toskanas, sind noch häufig vorzufinden, wenn sie auch nicht die bedeutung haben wie in Toskana. Sie stehen natürlich, ebenso wie die poetischen korrespondenzen Toskanas, in keinerlei direktem abhängigkeitsverhältnis zur provenzalischen tenzone. Die sonettwechsel der dichter des dolce stil nuovo sind teilweise echte streitgedichte, da persönliche streitigkeiten in heftigster weise ausgetragen werden; teilweise kann aber von persönlichen gegensätzen überhaupt nicht mehr die rede sein, indem die probleme der liebe in freundschaftlichem und versöhnlichem tone erörtert werden. Die zahl der ausgetauschten sonette ist beträchtlich. Im folgenden wird es daher meine aufgabe sein, die typischsten und bekanntesten derselben kurz zu illustrieren. Da die meisten sonette kritisch herausgegeben sind, werde ich, soweit kommentare vorhanden sind, diese näher heranziehen oder auf sie verweisen.

Dante da Majano sendet ebenso wie später Dante Alighieri an seine zeitgenossen ein sonett, in welchem er

ihnen eine vision zur deutung übergibt. Der dichter sagt, er habe geträumt, eine dame, der sein herz zuneige, habe ihn mit einem grünen, dicht belaubten kranze beschenkt. Danach habe ihn gedünkt, er habe ein hemd von ihr angehabt, und dieser umstand habe ihn so kühn gemacht, daß er sie ergriffen und geküßt habe. Sie habe gelächelt, und während sie lächelte, habe er sie noch fester umfaßt. Mehr dürfe er nicht sagen, weil er sich das geschworen habe und weil seine mutter tot bei ihr gewesen sei:

Provedi, saggio, ad esta visione
E per me mercè ne trai vera sentenza.
Dico: una donna di bella fazzone,
Di cui el meo cor gradir molto s' agenza,
Mi fè d' una ghirlanda donagione,
Verde, fronzuta, con bella accoglienza:
Apresso mi trovai per vestigione
Camiscia di suo dosso a mia parvenza.
Allor di tanto, amico, mi francai,
Che dolcemente presila abbracciare:
Non si contese, ma ridea la bella:
Così ridendo molto la basciai.
Del più non dico, che mi fè giurare:
E morta che mia madre era con ella.[1])

Ricco da Varlungo antwortet in dem sonett: *Acuta ho sempre ferma opinione.* Er versucht die rätselhafte vision zu lösen, ohne daß es ihm gelingt. Cione Baglione meint, kein weiser sei imstande, die richtige lösung der vision zu geben, weil sie weder einen guten anfang noch ein gutes ende habe. Wenn eine dame ein so schönes geschenk mache und sich zugleich entkleide, so dürfe man ein solches gebaren nicht mit liebe in verbindung bringen. Wenn aber fleischliche lust jene schöne ergriffen habe, dann lobe er den entschluß des dichters, den ausgang der vision zu verheimlichen. Salvino Doni äußert sich endlich in dem sonett: *Amico, io intendo: All' antica stagione* dahin, ihm scheine, der sinn dieser ghirlande könne nicht der sein, daß die dame ihm völlig das zu geben wünsche, was er von ihr verlange:

Così intendo di dire, non per sentenza
Della ghirlanda e della vesta c' hai .

[1]) Siehe Bertacchi s. 39.

Mi par mostranza, che ti vuol donare
Compitamente ciò che speri d' ella.[1])

Dieser inhalt atmet den geist der neuen zeit. Ein natürliches erlebnis, das der dichter gehabt hat, umgibt er mit einem visionären deckmantel, wohl weil es anstößig gewesen wäre, es unverhüllt zu berichten. In wirklichkeit ist die lösung des rätsels eine natürliche. Die drei interlokutoren deuten sie auch an, stehen aber davon ab, bestimmt ihre meinung kund zu tun.

Betrachten wir auch sogleich die vision, welche Dante Alighieri den dichtern seiner zeit unterbreitete. Bekanntlich knüpft sie an die liebe zu Beatrice an. Im alter von neun jahren sah er sie zum erstenmal. Dann verflossen weitere neun jahre, und er sah sie wieder. Sie grüßte ihn auf so tugendhafte weise, daß es ihm schien, als schaue er den höchsten grad der glückseligkeit. Es war das erste mal, daß er wie berauscht aus dem getriebe der welt in die einsamkeit des kämmerleins flüchtete. Hier hatte er einen traum, welchen er im sonette: *A ciascun' alma presa e gentil core* den dichtern zur deutung übersandte.[2]) Dante da Majano nahm das sonett feindselig auf und erwiderte in höhnischer weise, während Guido Cavalcanti den neuen sänger von herzen beglückwünschte.[3])

Auch in anderen sonetten Guido Cavalcantis ist die liebe der gegenstand der erörterung. Auf das sonett Dantes: *Guido, vorrei che tu e Lapo ed io,*[4]) in dem er zu einer kahnfahrt mit der liebsten einladet und daran betrachtungen über die freuden edler liebe knüpft, erwidert Guido Cavalcanti mit einem: *S' io fosse quelli che d' amor fu degno* beginnenden sonett,[5]) welches ähnlichen inhalts ist. Ebenso dreht sich um eine dame ein anderer sonettenwechsel, der sich zwischen ihm und Gianni Alfani abspielt.[6]) Die geliebte Guido

[1]) Die letzten drei sonette siehe bei Val. II. 500 ff.

[2]) Siehe Gaspary, Literaturgeschichte I, s. 229 und Zingarelli, Dante, s. 86. Dazu siehe Ercole, G. Cavalcanti s. 312 und Rivalta, Cavalcanti s. 105.

[3]) Das antwortsonett G. Cavalcantis siehe Rivalta s. 105.

[4]) Siehe Zingarelli, Dante s. 102 und Ercole, G. Cavalc. s. 317.

[5]) Ercole s. 318.

[6]) Rivalta, Cavalcanti s. 150 und 151, Ercole s. 342 und Gaspary, Literaturgeschichte I, s. 233.

Cavalcantis hieß Pinella. Sie steht im brennpunkte eines streites, den er mit Bernardo da Bologna auskämpft. Bernardo fragt nach der ursache ihrer verwirrung, ob Guido Cavalcanti daran schuld sei. Guido lobt die schönheit Pinellas und gesteht seine liebe zu ihr.[1]) In einem anderen gedichte fragt Guido Orlandi im namen seiner dame bei Guido Cavalcanti nach dem wesen und ursprung der liebe:

Onde se move e donde nasce amore?
Qual è 'l su' proprio loco, ov' e' dimora?
È sustanzia, accidente o memora?
È cagion d' occhi o è voler di cuore?
Da che procede suo stato o furore?
Come foco si sente che divora?
Di che si notrica domand' io ancora,
Come e quando e di cui si fa segnore? ...[2])

Guido Cavalcanti antwortet mit der kanzone: *Donna mi prega; perch' io voglio dire.* Es ist ein wirklicher metaphysischer traktat über die liebe und eines der gedichte, die Guidos ruhm begründet haben.[3]) Zwei sonette Guido Cavalcantis und Guido Orlandis nehmen bezug auf die anbetung eines heiligenbildes, welches die *Madonna dell' Oratorio di Orsanmichele* darstellte. Guido Cavalcanti schreibt:

Una figura della Donna mia
S' adora, Guido, a San Michele in Orto
Che di bella sembienza, onesta e pia,
De' peccatori è gran rifugio e porto.

Er wendet sich dann gegen die „Fra Minori", die in dem antwortsonett von Guido Orlandi in schutz genommen werden:

Li fra Minori sanno la divina
Iscrittura latina,
E de la fede son difenditori
Li bon predicatori:
Lor predicanza è nostra medicina.[4])

In einer anderen poetischen korrespondenz liegen sich beide dichter sehr heftig in den haaren. Guido Cavalcanti hatte in

[1]) Ercole s. 60 und 61.

[2]) Siehe Carabba, Guido Cavalc. s. 42, Val. II, 273, Gaspary, Literaturgeschichte I, s. 213 f.

[3]) Siehe Bartoli, Ipr. d. s. d. l. it., s. 300 ff.

[4]) Siehe Ercole s. 73 und 334 und Gaspary, Literaturgesch. I, s. 213.

der ballade: *Poiche di doglia cor conven ch' i' porti* in warmen worten die schmerzen des verliebten herzens geschildert:

E se non fosse che 'l morir m' è gioco
Faréne di pietà piangere amore.[1])

Der inhalt dieses sonettes erschien Guido Orlandi anmaßend und übertrieben. Er antwortete daher mit dem sonett: *Per troppo sottiglianza.*[2]) Er tritt dem meister mit einem stolze und einer anmaßung entgegen, welche jeder beschreibung spotten. Er schreibt ihm:

Per troppa sottiglianza il fil si rompe
E 'l grosso ferma l' arcone al tenero:
E, se lo sgardo non dirizza al vero
In te forse t' avven, che se ripompe
E qual non pone ben dritto lo sompe,
Traballa spesso non loquendo intero
. . . . . .
Ch' amor sincero non piange nè ride:
In ciò conduce spesso uomo e fema,
Per segnoraggio prende e divide.
E tu 'l feristi e nolli parla sema.
Orvidio leggi più di te ne vide.
Dal mio balestro guarda ed aggi tema.

Guido Cavalcanti antwortet mit einem sonett, in welchem sein beleidigter stolz und zugleich die überzeugung seiner eigenen überlegenheit durchschimmern. Er müsse sich herablassen, sagt er, von einer niedrigen sache zu reden und reime, silben und sonette verlieren, um ihn zurecht zu weisen. Weiter ruft er ihm erbittert zu:

Perchè sacciate balestra legare
E coglier con isquadra archile intetto
E certe fiate aggiate Ovidio letto
E trar quadrelli e false rime usare,
Non po' venire per la vostra mente,
Là dove insegna Amor sottile e piano
Di sua manera dire e di suo stato.
Già non è cosa che si porti in mano:
Qual che voi siate, egli è d' un' altra gente:
Sol al parlar si vede chi v' è stato.[3])

[1]) Siehe Ercole s. 71 ff. und 373, außerdem Rivalta s. 130.
[2]) Carabba, Guido Cavalc. s. 50; Ercole s. 330.
[3]) Siehe Carabba s. 51 und 52.

Guido Orlandi läßt aber trotzdem nicht vom kampfe ab. Er tritt ihm nicht mehr in so anmaßender und schroffer weise entgegen. Dafür antwortet er jetzt mit feinstem spott. Scheinbar versöhnlich feiert er ihn als meister, welcher zu feilen, wie ein vogel zu fliegen, reichlich zu nehmen und zu geben und den gewinn für sich zu retten verstehe. Der einzige fehler, den er habe, sei, daß unter weisen leuten nicht aufrecht zu erhaltende meinungen über die liebe äußere. So glaube er, daß das weinen als eine wirkung des liebesschmerzes anzusehen sei. Eine solche annahme sei aber entschieden abzulehnen.

Ein letztes sonett von Guido Cavalcanti möge hier noch angeführt werden, in welchem er, der beste freund Dantes, diesen an seinen unwürdigen lebenswandel gemahnt. Jedesmal, wenn er zu Dante komme, finde er ihn in schmutzigen gedanken versunken. Dann leide er schmerz um das edle herz seines freundes und um die tugenden, die verloren gegangen seien. Am schlusse spricht er die hoffnung aus, daß beim lesen dieser gemahnenden worte der ärgernis erregende, böse geist, welcher ihn gefangen halte, sich von seiner dem laster verfallenen seele trennen werde:

Se 'l presente sonetto spesso leggi,
Lo spirito noioso che ti caccia
Si partirà da l' anima invilita.[1])

Jetzt einige sonette, die aus der poetischen korrespondenz Cinos da Pistoja mit seinen zeitgenossen hervorgegangen sind. Zingarelli sagt zu seinen sonettkämpfen mit Dante folgendes:[2]) „Altri sonetti di corrispondenza fra il giurista pistoiese e il grande poeta existono; e se da alcuni non si può ritrarre notizia della loro dimora, da altri i due amici appaiono separati. In tutti prevalgono due motivi: l' uno la volubilità di Cino, talvolta corretta tal' altra schernita da Dante; l' altro il lamento di trovarsi fra gente inaccessibile

[1]) Siehe Ercole s. 324. Ungefähr vollständig ist der sonettenwechsel Guido Cavalcantis mit seinen zeitgenossen bei Ercole, Guido Cavalc. s. 312 ff. abgedruckt.

[2]) Zingarelli, Dante s. 224 und 225.

ad Amore, ossia in parte ove il loro ingegno non fosse pregiato e rimunerato. Dal primo sono inspirati i sonetti: „Dante, quando per caso s' abbandona" di Cino e „Io sono stato con amore insieme" risposta da Dante; „Novellamente amor mi giura e dice" di Cino, e „Io ho veduto già senza radice" responsivo; „Poich' io fui, Dante, dal natal mio sito" di Cino, e la risposta di Dante „Io mi credea del tutto esser partito," coi celebri versi: „Ma perché io ho di voi più volte udito che lasciar vi pigliate ad ogni uncino . . ."; dal secondo il sonetto „Dante, io non odo, in quale albergo suoni," con la risposta „Poich' io non trovo chi meco ragioni."

Möge zur erläuterung des ersten von Zingarelli angeführten beweggrundes, welcher die sonettkorrespondenzen zwischen den beiden dichtern inspirierte, das sonett: *Poich' io fui, Dante, dal mio natal sito* und die darauf folgende antwort dienen: Cino da Pistoja sagt, er habe seine vaterstadt verlassen, um sich längere zeit in der fremde aufzuhalten. Von edler liebe habe er sich frei gemacht. Er ziehe klagend durch die welt, von Amor verschmäht. Dieser habe sein herz gebrochen. Immerfort werde er von einem starken verlangen gequält. Dieses verlangen sei auf viele damen gerichtet. Er bedürfe der abwechselung in der liebe. Dante erwidert ihm, wer sich, wie er, bald hier bald dort verliebe, wer sich binde und wieder löse, zeige, daß der pfeil der liebe ihn nur leicht treffe. Von dieser flatterhaftigkeit müsse er zur tugendhaften liebe zurückkehren, bei der die tat sich mit den worten decke.[1]) — Über die abneigung der zeitgenossen gegen die von ihnen besungene liebe klagt Dante auf folgende weise:

Null' altra cosa appo voi ha cagioni
Dil lungo e dil noioso tacer mio
Se non il loco ov' io scn, ch' è si rio.
Ch' el ben non trova chi albergo li doni.
Donna non c' è ch' amor le venga al volto
Ne uomo ancora che per lei sospiri,
Et ch' il facesse si sarebbe stolto.
Ai, messer Cino, come 'l tempo è 'nvolto
Al nostro danno, et de li nostri diri,
Poscia che 'l bene è si poco ricolto.[2])

[1]) Pelaez s. 250.
[2]) Ibid. s. 251.

Wir kennen einen anderen sonettenwechsel, welcher von Cino da Pistoja und Dante zu stammen scheint. Flaminio Pellegrini hat ihn veröffentlicht.[1]) Cino hielt sich anscheinend eine zeitlang am hofe eines markgrafen Malaspina auf. Er wandte sich bei dieser gelegenheit mit dem sonette: *Cercando di trovar minera in oro* an den „marchese", indem er ihm erzählte, wie er sich von neuem verliebt habe:

Ponto m' à il cor, marchese, mala spina
In guisa che, versando il sangue, moro.

Ein antwortsonett, das hierauf verfaßt ist, wird, wie gesagt, von Pellegrini Dante zugeschrieben. Wohl mit recht. Denn auch hier wird Cino der unbeständigkeit in der liebe beschuldigt:

Ma volgibile cor ven desvicina,
Ove stecco d' amor mai non fe' foro.

Dante und Cino da Pistoja haben also anscheinend an einem oberitalienischen hofe diese sonette abgefaßt, an einem fürstenhofe, an dem einige jahre früher provenzalische und italienische trobadors ähnliche wettkämpfe ausfochten. Diese interessante tatsache bespricht auch Zingarelli, indem er dazu sagt: „Così in quelli corti, accanto ai serii uffici di amministrazione e di politica, si amava e si poetava, proprio come nel buon tempo antico, in cui tenzonavano Guido Cavaillo e Raimondo VII, Sordello e il visconte Blacatz, Ugo di San Circ e Alberigo da Romano, o il conte di Rodes, Pietro Vidal e il marchese Lanzia Malaspina. E da quella corrispondenza impariamo che Dante e Cino dimorarono nello stesso tempo in una corte di questi signori, e strinsero quei saldi legami di amicizia, specialmente celebrati nel „De Vulgari Eloquentia."[2])

Cino wurde nicht nur von Dante angegriffen. Auch mit anderen zeitgenossen focht er heftige kämpfe aus. In den sonetten: *„Amato Gherarduccio, quand' io scrivo"* und *„Caro mio Gherarduccio, io non ho veggia"* sprach er ausgelassen über seine liebesangelegenheiten, worauf Gherarduccio

[1]) Gsli 31, s. 311 ff.
[2]) Zingarelli, Dante, s. 224.

Garisendi in den sonetten: *„Non po gioir d' amor chi non pareggia"* und *„Dolce d' amore, amico, io ve riscrivo"* ihn heftig angriff und ihn eines eitlen, losen und lasziven herzens bezichtigte.[1]) In einem an Guelfo Taviani gerichteten sonette tobt er sich gegen eine schöne Pisanerin mit der blonden flechte aus.[2]) Endlich sei von Cino da Pistoja eine korrespondenz mit Messer Mula di Muli erwähnt. Dieser richtet mehrere das wesen der liebe betreffende fragen an Cino, worauf er ihm mit dem sonett: *Ser Mula, tu te credi senno avere* antwortet. Sein inhalt ist sehr unklar.[3])

Mehrere sehr scharfe kampfeslieder sind uns dann aus dieser periode von Dante Alighieri und Cecco Angiolieri überliefert. Dieser, von nicht gewöhnlicher begabung und originalität, war den dichtungen des dolce stil nuovo abgeneigt und suchte den stoff für seine eigenen in dem gewöhnlichen alltagsleben, in schenken und weinhäusern. Dante, der seine begabung richtig erkannte, suchte ihn von seinem unwürdigen treiben abzubringen. Er sandte ihm das sonett seiner ‚Vita Nuova': *Oltre la spera che più larga gira.*[4]) In freundlicher weise fragte er den eigenartigen dichter um sein urteil. Es gelang dem ein wenig oberflächlichen Cecco Angiolieri nicht, völlig in den sinn der danteschen verse einzudringen. In dem sonett: *Dante Alighier, Cecco, 'l tu' serv' e amico* antwortet er ihm mit demutsvollen, aber fein ironischen worten und weist den dichter auf einen widerspruch hin, dessen er sich in den terzinen habe zu schulden kommen lassen:

Quel ch' i' ti dico è di questo tenore,
C' al tu' sonetto in parte contradico.
C' al meo parer nell' una muta dice
Che non intendi su' sottil parlare,
A que' che vide la tua Beatrice.
E puoi ài detto a le tue donne care
Che tu lo 'ntendi: adunque, contradice
A sse' medesmo questo tu' trovare.[5])

[1]) Casini, Poeti bolognesi, s. 142 ff. und Pelaez, s. 305 und 306.
[2]) Siehe Cod. Vat. 3214, s. 308.
[3]) Siehe Pelaez, s. 297 ff.
[4]) Vita Nuova XLI.
[5]) Siehe Massèra, Cecco Angilieri, sonett CXXIV.

Dante entgegnet ihm im sonett: *Cecco Angiolieri, tu mi pari un musardo* [1]) in sehr schroffer weise. Er sei ein maulaffe, er denke nicht nach, zügellos sei er wie ein füllen oder ein sardischer gaul, er erscheine ihm verrückter als ein ausgelassener geselle. Derart seien seine tugenden, und darum glaube er ihm vorwürfe machen zu dürfen. Derjenige, welcher wie ein verrückter springe, stürze bald. Cecco, durch dieses sonett gereizt, setzte ihm in einer erwiderung gehörig zu, indem er schrieb:

Dante Alighier, s' i' so' bon begolardo,
Tu me ne ten bene la lancia alle reni;
S' eo pranzo con altrui, e tu vi ceni;
S' eo mordo il grasso, tu ne succhi il lardo;
S' eo cimo 'l panno, tu vi fregh' il cardo;
S' eo so' discorso, tu poco raffreni;
S' eo gentileggio, e tu misser t' aveni;
S' eo so' fatto romano, e tu lombardo.
Sì che, laudato deo, rimproverare
Poco pò l' uno l' altro di noi due:
Sventura o poco senno cel fa fare.
E se di questo voi dicere piùe,
Dant' Alighier, i' t' avrò a stancare
Ch' eo so' lo pungiglion e tu se' 'l bue. [2])

Mit diesem sonett hat Cecco anscheinend seiner freundschaft mit Dante für immer ein ende gesetzt. Anzeichen irgendwelcher persönlicher beziehungen zwischen beiden dichtern sind nicht mehr bezeugt.

Auch ein anderer zeitgenosse Ceccos, Cianpolino mit namen, war das opfer seiner spöttereien und hohnreden. Im anfang einer seiner besten freunde, der alle freuden und laster mit ihm teilte, wurde er schließlich sein unsterblicher feind. Er hält ihm im sonette: *Si se' condott' al verde, Cianpolino* vor, durch spielsucht und schlemmerei sei er so sehr auf abwege geraten, daß es keinen weg zur besserung mehr für ihn gebe. Er trage die schuld aber selber, weil des freundes ermahnenden worte nie auf günstigen boden gefallen seien. Noch vor beginn des mai werde er sich ein grab graben, wenn nicht, so werde er im gefängnis sterben. In noch zwei

[1]) Siehe Pelaez, s. 351—353 und Zingarelli, Dante s. 129—130.
[2]) Zingarelli, Dante, s. 201 und Massèra, Cecco Angiolieri, sonett CXXVI.

anderen sonetten hält er dem früheren freunde in bitteren worten treubruch und unehrenhafte gesinnung vor.[1])

Am schluß dieses abschnittes weise ich dann auf den harten kampf Dantes mit Forese Donati hin, der oft die gelehrten beschäftigt hat. Dante wirft jenem unter beilegung des spottnamens „Bicci“ die vernachlässigung seiner ehefrau, entäußerung seines vermögens in fetten, leckeren mahlzeiten, ja sogar diebstahl vor. Forese Donati dagegen rügte ihn wegen seiner unehrenhaftigkeit, da er seiner familie zugefügte beschimpfungen mit gleichmut hingenommen habe und nur langsam an die verteidigung seiner ehre gedacht habe.[2])

Man hat besonders darüber gestritten, ob dieser streit ernst zu nehmen sei, oder ob lediglich neckereien und späße vorlägen. Diese frage kann ich nicht entscheiden. Doch halte ich die letzte auffassung für unwahrscheinlich. Ist es doch nicht das einzige mal, daß uns berichtet wird, Dante habe mit seinen zeitgenossen in unfrieden gelebt. Wir sahen, daß er auch dem Cecco Angiolieri recht grob entgegen kam. Cino da Pistoja beschuldigte ihn eines ausschweifenden lebenswandels, was auch nicht auf eine innige freundschaft beider hinweist. Dante kann daher sehr wohl auch mit Forese Donati diesen persönlichen kampf ausgetragen haben.

Man sieht, daß diesen persönlichen streitgedichten der dichter des süßen, neuen stils meist scharfe persönliche gegensätze zugrunde liegen. Zuweilen spielen auch liebesangelegenheiten hinein. Diese tenzonen sind im allgemeinen durch ein bestimmtes persönliches motiv ins leben gerufen worden. Die gedichte sind jedoch nicht mehr in dem maße unmittelbarer ausdruck des poetischen denkens dieser periode, wie es in Toskana der fall war. Sie bilden nur einen unbeträchtlichen teil der großen literarischen schöpfungen jener zeit. Dante Alighieri und auch andere dichter schufen damals unabhängig von allen tagesfragen ihre epochemachenden werke und nur gelegentlich griffen sie in die kämpfe ihrer zeitgenossen ein.

---

[1]) Siehe Massèra, Cecco Angiolieri, s. 59.

[2]) Über die tenzone Dantes mit Forese Donati siehe Gaspary, Literaturgeschichte I, s 272ff.; Propugn. X, II. teil, s. 346; Zingarelli, Dante, s. 149. Vollständig gedruckt ist diese tenzone bei E. Moore, Tutte le opere di Dante Alighieri. Oxford. 3. Aufl. 1904, s. 179.

2. Die fingierte Tenzone und das Joc-partit.

Nur noch ganz vereinzelt trifft man fingierte tenzonen in dieser periode an, und diejenigen, welche uns überliefert sind, sind jugendgedichte. Die dichter des süßen neuen stils sind alle aus der toskanischen schule hervorgegangen. Daher ist es nicht verwunderlich, daß ihre ersten lieder noch von provenzalisch-konventionellem geiste erfüllt sind. Von Rustico di Filippo haben wir eine italienische cobla tensonada, wie wir sie besonders bei Jacopo da Leona antrafen. Wie dort beteuern in süßlicher weise Amante und Madonna gegenseitig ihre liebe:

A. Poiche voi piacie ch' io mostri allegranza,
Madonna, ed il faraggio volontiera.
D. Meo sire, è tutta mia desideranza,
Allegra lo tuo core e la tua ciera . . .[1])

Dante da Majano hat eine fingierte tenzone in balladenform verfaßt.[2]) Vom gewöhnlichen typus der fingierten tenzonen weicht ein kontrast Guido Orlandis nur insofern ab, als, wie in einigen tenzonen Chiaro Davanzatis, die dame treue zu ihrem gatten vorgibt und dadurch den liebhaber abzuweisen sucht.[3]) Auch ein gedicht des Lapo Gianni hat balladenform und enthält ein zwiegespräch zwischen Amor und Madonna.[4])

Das ist alles, was sich an fingierten tenzonen in dieser periode vorfindet. Ein ähnliches schicksal hat auch das partimen erlebt. Nur noch wenige partimens sind vorhanden. Sie schließen sich aber noch sehr eng an provenzalische vorbilder an. Es sind teilweise jugenddichtungen, teilweise werden sie wohl aus liebhaberei verfaßt worden sein. Rustico di Filippo hat ein sonett: *Due cavalieri valenti d' un paraggio* an Bondie Dietaiuti gerichtet.[5]) Es ist neben einem von Verzellino an Dino Frescobaldi gerichteten eines der schönsten

[1]) Siehe Federici, R. di Filippo, s. 14.

[2]) Bertacchi s. 25.

[3]) Manzoni, Rime inedite del Cod. Vat. 3214 in der Rivista di Filologia Romanza I, 83ff.

[4]) Siehe Ernesto Lamma, Rime di Lapo Gianni, Imola 1895, s. 22 und Canz. Chig. Propugn. X, I. teil, s. 317. Auch bei Nannucci, Man. d. l. it., I. teil, s. 241 und D'Ancona e Bacci s. 121 ist es gedruckt.

[5]) Siehe Federici, R. di Filippo, s. XI.

italienischen partimens, die wir besitzen. Es hat folgenden inhalt: „Zwei tugendhafte ritter von hoher abstammung lieben eine tugendhafte dame. Der eine ritter ist höflich, gelehrt, klug, freigebig und in jeder hinsicht zuvorkommend. Der andere ritter ist tapfer, von großer ritterlichkeit, kühn, stolz und von jedermann gefürchtet. Welcher von beiden rittern ist am würdigsten, die liebe der dame zu empfangen?“ Die antwort darauf lautet: „Für die dame ist es würdiger, wenn sie den liebt, der höflich, weise und gelehrt ist. Derjenige, welcher sich durch große tapferkeit hervortut, müßte lieber durch große ehre als durch liebe belohnt werden. Jener birgt größeren reichtum in sich, welcher wissen und höflichkeit besitzt. Denn er versteht weibliche anmut und zartheit besser zu würdigen. Wenn ich eine dame wäre, würde ich mir diesen erwählen.“ [1]) Dann sendet Verzellino an Dino Frescobaldi folgende partimenfrage: „Eine anmutige frau, hübsch und schön, blickt einen jungen burschen so stier an, daß sie ihn mitten durchs herz trifft. Ebenso wird ein mädchen von liebe zu ihm ergriffen. Die frau betrachtet ihn, ohne ihm einen frohen blick zu gönnen. Das mädchen dagegen wird froh und heiter. Da spricht der bursche, daß er derjenigen sein herz schenken möchte, welche am liebevollsten sei; nur ihr wolle er dienen. Nicht weiß er, zu welcher der beiden sein herz am meisten hinneigt.“ Dino Frescobaldi meint, wenn der jüngling weise und verständig sei, lasse er die frau und nehme das mädchen. Wenn dieses froh, schön und jung sei, müsse es sein herz mehr erwärmen. Wenn die frau ihn liebe und stier anblicke, so könne das ein zeichen ihrer lüsternheit sein. Das mädchen, das ein warmes herz habe, habe nur den wunsch zu lieben. Von einer frau, die einen mann habe, könne man das nicht sagen.[2]) In einer dritten partimenfrage dieser periode will Dante da Majano erfahren, welches der größte schmerz in der liebe sei. Die eigentliche frage kleidet er in folgende form:

E chero a voi col meo canto più saggio
Che me deggiate il duol maggio d' amore
Qual' è per vostra scienza nominare.

[1]) Siehe Monaci, Crest., s. 224.

[2]) Siehe Italo Mario Angeloni, Dino Frescobaldi e le sue rime. Torino 1907, s. 124.

Dante Alighieri antwortet ihm, lieben und nicht wiedergeliebt zu werden, sei das größte unglück. Dante da Majano gibt sich mit dieser antwort nicht zufrieden. Er glaubt, es gebe noch einen größeren schmerz. Dante Alighieri jedoch vertritt seine ansicht ein zweites mal, indem er sagt:

Amico, certo s' onde a ciò, ch' amato
Per amore aggio, saccio ben chi ama
Se non è amato lo maggior duol porta.[1])

In dem sonett: *Lasso, lo duol che più mi dole e serra,* nimmt Dante da Majano die frage noch einmal auf und bittet seinen gegner um klarere argumentation.[2])

Zum schluß weise ich noch auf ein streitgedicht hin, das Dino Compagni und Lapo Saltarello als verfasser hat. Der letzte war ein bekannter jurist jener zeit. Dino Compagni setzt ihm einen äußerst komplizierten juristischen streitfall auseinander und erbittet die ansicht des juristen, welche dieser der spitzfindigkeit und gesuchtheit der frage entsprechend mitteilt.[3])

[1]) Siehe über dieses partimen Bertacchi s. 36 und 66. Bertacchi nimmt Dante Alighieri als verfasser der beiden antwortsonette an. Gaspary, Dichterschule I, s. 99 hält Tommaso Buzzuola und Mino del Pavesajo für ihre verfasser.

[2]) Bertacchi s. 37.

[3]) Siehe Val. II, 432ff.

Kapitel V.

Zur Form und Metrik der italienischen Tenzone.

Die form, in welche die italienischen tenzonen gekleidet sind, ist wesentlich verschieden von derjenigen, in welcher die provenzalischen tenzonen uns überliefert sind. Die hauptsächlichste metrische form der provenzalischen tenzonen ist die kanzonenform, d. h. ein aus mehreren gleichgebauten strophen bestehendes gedicht, oft noch mit kurzer strophe, dem geleite, am ende. Die anzahl der strophen schwankte im provenzalischen zwischen zwei und acht, so daß die dichter es bald mit einer erwiderung bewenden ließen, bald je zwei- bis vier-, höchstens fünfmal auf die streitfrage eingingen. In der überwiegenden zahl der fälle bestanden sie nach Selbachs feststellung aus sechs strophen mit tornaden.[1])

Die kanzonenform kommt nur ganz selten in Italien vor. Zumeist ist eine tenzonenstrophe an die andere geknüpft, ohne daß sie zu einem größeren poetischen gebilde zusammengeschmiedet sind. Verkürzte endstrophen finden sich nicht vor. Das verhältnis der strophenzahl ist in den verschiedenen perioden ungefähr folgendes: Von den auf Sizilien angetroffenen kontrasten bestehen zwei aus neun, einer aus vier und einer aus fünf strophen. Eine ballade setzt sich aus der ripresa und vier stanzen zusammen. Zwei eigentliche tenzonen Siziliens bestehen je aus drei und fünf sonetten. Die mehrzahl der toskanischen, aus poetischen korrespondenzen hervorgegangenen wirklichen tenzonen und partimens enthalten nur zwei sonette. Einige wenige male hat ein dichter ein sonett abgesandt, ohne eine antwort zu erhalten. Drei gedichte

[1]) Siehe Selbach s. 97.

setzen sich aus vier sonetten, zwei aus drei und eins aus 20 sonetten zusammen. Das partimen zwischen Federigo dell' Ambra und Ser Pace umfaßt neun sonette. In einigen fällen wurden ganze gedichte gewechselt, die eine länge von sechs sonetten und mehr annehmen konnten. Unter den fingierten tenzonen Toskanas habe ich zwei zu sechs, zwei zu vier, je eine zu zehn und zwölf, eine zu drei und vier zu zwei sonetten angetroffen. Guittone dichtete ein gedicht zu 32 sonetten. Vier gedichte, die sich aus je einem sonett zusammensetzen, sind coblas tensonadas, d. h. die wechselreden spielen sich in einem sonett ab. Drei in balladenform verfaßte fingierte tenzonen bestehen je aus der ripresa und zwei stanzen. Eine der übergangsperiode zugezählte fingierte tenzone des Chiaro Davanzati umfaßt 14 sonette. Die politischen sonettkorrespondenzen der Florentiner haben verschiedene länge. Sie weisen zwei und drei sonette auf. Nur macht eine tenzone mit 17 sonetten eine ausnahme. Das politische streitgedicht zwischen Provenzano und Rugieri umfaßt zwölf strophen nach art der Provenzalen. Die wirklichen tenzonen des süßen neuen stils setzen sich durchweg aus zwei sonetten zusammen. Die dort angetroffenen partimens enthalten zwei und vier sonette. Drei fingierte tenzonen dieser periode haben balladenform, und zwar besteht eine ballade Guido Orlandis aus vier stanzen und zwei ripresas. Eine dieser geht den stanzen voraus, die andere folgt ihnen. Die gedichte des Lapo Gianni und Dante da Majano enthalten je drei strophen und eine ripresa zu anfang.

Nach Selbach ist das verhältnis der strophen im provenzalischen dieses:

2	strophen	erscheinen	31	mal,
3	„	„	9	„
4	„	„	28	„
5	„	„	10	„
6	„	„	88	„

Die sechsstrophigen gedichte hatten danach in der Provence die größte verbreitung. Selbach zweifelt außerdem an der richtigen überlieferung der aus fünf oder drei strophen bestehenden tenzonen. In der Provence kämpfen in den aller-

meisten fällen nur zwei dichter miteinander. Beide nehmen gewöhnlich mit gleich vielen strophen am kampfe teil. Man ließ nicht zu, daß ein dichter zur verteidigung seines standpunktes mehr strophen als sein gegner verwandte. Das wäre kein gerechter kampf gewesen. Daher enthielten die provenzalischen tenzonen durchweg zwei, vier oder sechs strophen. In 64 von 88 fällen gingen sechsstrophige gedichte in kurze endverse, die sogenannten tornadas, aus. Auch kürzere gedichte hatten oft kurze verse am ende.

In den italienischen tenzonen fehlen die tornadas gänzlich. Die meisten italienischen tenzonen bestehen aus zwei sonetten, einem frage- und einem antwortsonett. Es ist nicht nötig, anzunehmen, daß in den fällen, wo dreistrophige oder fünfstrophige gedichte überliefert sind, unrichtige überlieferung vorliege. Vielmehr tritt in diesen gedichten der herausforderer seinem gegner mehr als einmal entgegen, ohne diesen jedoch zu einer weiteren erwiderung zu bewegen. Auch kommt es vor, daß dichter zugleich mit zwei sonetten antworten. Die wirklichen italienischen tenzonen finden dann ihr ende, wenn der streit erledigt ist. Es liegt den dichtern nicht daran, äußerlich die ausgetauschten sonette eigens zu einem abgeschlossenen ganzen zusammenzuschweißen. Das bindemittel der sonette ist lediglich ihr inhalt und die übereinstimmung der reime. Antworteten doch in den meisten fällen die dichter mit den gleichen reimen. Bei der abfassung der fingierten tenzonen verfuhren die dichter zum teil mit der größten willkür. Sie fügten oft in endloser reihe ein sonett an das andere, indem sie denselben inhalt mit anderen worten wiederholten. Ein geschlossenes ganzes bilden die fingierten tenzonen nicht. Nur die übereinstimmung der reime kettet die einzelnen sonette aneinander. Ein einheitlicher kunstgemäßer aufbau tritt nicht zutage. Die gedichte sind nur ein loses konglomerat von strophen oder sonetten.

Die meisten italienischen tenzonen bestehen aus sonetten. Es sind meistens sonette, die sich aus je zwei quartinen zu vier versen und je zwei terzinen zu drei versen zusammensetzen. In einigen gedichten liegen jedoch auch 16versige sonette vor; und zwar sind in ihnen die beiden quartinen um zwei verse erweitert. Ein sonett, wenn man es überhaupt als

solches bezeichnen darf, weist 17 verse auf. Es enthält drei terzinen. Die ersten beiden strophen eines politischen gedichtes enthalten je 28 verse, eine dritte strophe 16. Das schema der verszahl in der 17strophigen politischen tenzone der Florentiner ist folgendes:

Die 1. strophe hat 16 verse (verfasser Monte),
„ 2.—6. strophe haben à 14 verse (5 antworten),
„ 7., 9. und 11. strophe haben à 16 verse (Monte),
„ 8., 10. und 12. „ „ à 14 „ (Lambertucio Fresc.),
„ 13., 15. und 17. „ „ à 25 verse (Monte),
„ 14. und 16. „ „ à 22 „ (Lambert.).

In der wirklichen tenzone und im partimen findet die provenzalische kanzonenstrophe fast gar keine verwendung. Nur die politische tenzone des Provenzano und Rugieri besteht aus zwölf achtversigen kanzonenstrophen. Auch zwei sizilianische kontraste setzen sich aus kanzonenstrophen zusammen, die je acht verse zählen. Die in balladenform verfaßten fingierten tenzonen haben folgende länge: Die ripresas umfassen in allen in frage kommenden gedichten je vier verse, während die stanzen in einigen fällen aus zehn, in anderen aus zwölf versen zusammengefügt sind.

Die verse der italienischen sonette sind in der mehrzahl elfsilbner. Diese treffen wir daher auch in den tenzonen an. In den 22- und 25 versigen strophen des Monte und Lambertuccio Frescobaldi, die ja keine eigentlichen sonette mehr sind, kommen auch vereinzelt siebensilbner und fünfsilbner vor. Die verse zweier sizilianischer kontraste, die kanzonenform haben, sind achtsilbner, die verse eines dieser kontraste zählen sieben silben. Die verse der balladen sind elf-, sieben- und fünfsilbner.

Hinsichtlich des strophenzusammenschlusses, der verszahl der strophen und der silbenzahl der verse zeichnen sich also die italienischen tenzonen durch große selbständigkeit aus. Das sonett herrscht in der italienischen tenzone vor. Daneben findet sich die ballade, die in Italien eine bestimmte form annimmt. Provenzalische versarten treten uns nur in einigen

sizilianischen kontrasten und anscheinend auch in der politischen tenzone des Provenzano und Rugieri entgegen. Daß die Italiener ihre eigenen wege gegangen sind, hängt eng mit der art der abfassung zusammen, die in Italien eine schriftliche war.

Noch einige worte zur reimtechnik. In allen sonetten, die nicht irgendwie gekünstelt sind, haben wir die dem sonett eigentümlichen reimreihen. Die quartinen der aus 14 versen bestehenden sonette weisen zumeist die reihe: ab ab ab ab, die der 16 versigen die reihe: ab ab ab ab ab ab auf. Die partimens des Federigo dell' Ambra, Ser Pace und Ricco da Fiorenza zeigen in den quartinen den reimtypus: abba abba. Das streitgedicht des Dino Compagni und Lapo Saltarello, das einen juristischen streit enthält, stellt ein sowohl in den quartinen als auch in den terzinen erweitertes sonett dar. Es hat im ersten teil das reimschema: aab aab aab aab. Die terzinen haben in allen tenzonen andere reimreihen als die quartinen. Folgende reihen finden sich vor: cde cde, cdc dcd, ccd ccd, cde edc. Das juristische streitgedicht des Dino Compagni und Lapo Saltarello hat im zweiten teil das reimschema cdcd dccd. Betreffs der anordnung des reimes in den in form von balladen gedichteten tenzonen läßt sich folgendes feststellen: Nur die ballade des Dante da Majano ist ganz korrekt gebaut. Die ripresa hat das schema aabc, und durch drei stanzen zieht sich die reimreihe: abbc abbc ddea hindurch. Die stanzen der ballade des Lapo Gianni unterscheiden sich durch eigenartige anordnung der reime ihrer letzten vier verse. Mit ripresa sieht das reimschema des gedichts folgendermaßen aus:

abbc
abcd abcd dccb
abcd abcd dbbc
abcd abcd defg

Die balladen des Saladino di Pavia und Guido Orlandi enthalten ebenfalls unregelmäßigkeiten in der anordnung der reime. Ein interessantes reimschema weist endlich der kontrast des Ricco da Messina auf, in welchem die reimreihe: abca bcde ffed durch vier strophen hindurchgeführt wird.

Einige italienische dichter schrieben, worauf schon öfters hingewiesen worden ist, sehr dunkel und kleideten den inhalt

der gedichte in eine möglichst komplizierte form. Durch folgende mittel erreichte man einen affektierten versbau:

1. dadurch, daß man ganze strophen durchreimte,
2. durch anwendung von binnenreimen,
3. durch spielereien mit klingenden worten,
4. durch beständige wiederholung desselben wortes oder wortstammes durch eine strophe oder durch ganze gedichte (replikation),
5. durch „rims cars“ (gesuchte, schwierige reime).

Durchgehende endreime und wiederholung desselben wortes im innern der strophe sind von einigen dichtern, besonders von Monte Andrea, auf die spitze getrieben worden. Diese „bisticci“, wie die Italiener sie nennen, grenzen geradezu an unfug. Hierzu ein beispiel:

Com forte forte era forte l' ora
Di Monte, monte adora
Di punto spunto e punto che disora
Diguasta ai guasta con guasta innora
Lo bono im bono innora
Conincio quinci ò trincio ciò c' onora.[1])

Diese verskünsteleien sind nachahmungen provenzalischer vorbilder, und zwar wandte Guittone sie als erster in Italien an. Guittone wirkte vorbildlich auf andere dichter seiner schule. Er selber ging über den rahmen seiner vorbilder nicht hinaus. Erst Monte Andrea und andere erlaubten sich maßlose übertreibungen im versbau. In diesem sinne äußern sich auch D'Ancona und Bacci in dem ‚Manuale della letteratura italiana‘, s. 78, wenn sie zu Guittones versbau sagen: „Come poeta, fra Guittone mostra chiaramente d' aver messo studio diligente ne' trovatori, de' quali riprodusse molti artificj di forma, come la replicazione, l' alliterazione, le rims cars.“ Zu Monte Andreas dichtungsart schreiben sie: „Segui la maniera guittoniana, anzi si può dire la peggiorasse andando in cerca di altre novità metriche, e più ancora di lui ghiribizzando nel comporre le sue rime con nuove difficoltà“ (s. 83).

[1]) Monaci, Chrest. s. 270.

Kapitel VI.

Art der Abfassung.

Über die art und weise, wie die provenzalischen tenzonen verfaßt worden sind, hat sich unter den forschern ein heftiger streit entsponnen.[1]) Man ist sich nämlich nicht darüber klar, ob man improvisation bei anwesenheit der dichter oder schriftliche übersendung der strophen annehmen soll. A. W. Schlegel hält beides für möglich, er sagt: „Je ne sais pas si les tensons des troubadours ont été en effet improvisés tels que nous les avons; mais ils sont au moins l'imitation d'un combat entre deux improvisateurs."[2]) Galvani läßt die improvisation grundsätzlich gelten, aber nicht bei allen tenzonen. Fauriel hält in der Histoire de la litt. prov. an einem wirklichen poetischen wettkampf fest und kann sich einen solchen nur in der gestalt der improvisation denken. Diez nimmt schriftliche abfassung bei persönlichem zusammensein der dichter oder auch unter zusendung der einzelnen strophen an. Tobler schließt sich an Diez an und meint, fertige gedichte seien von ihren verfassern in gegenwart der schiedsrichter vorgebracht worden. Zenker entscheidet sich nach sehr eingehender erörternng für improvisation, und Selbach und Jeanroy behaupten wieder das gegenteil.

Zenker[3]) z. b. glaubt, daß improvisatorisch begabte dichter es lieben mochten, gegenseitig ihre kräfte zu messen, ihre geistesgegenwart und fertigkeit im poetischen ausdruck einem lauschenden zuhörerkreise vorzuführen. Persönliche differenzen habe man sehr wohl in kneipen, wirtshäusern und

[1]) Vgl. zum folgenden Zenker s. 3ff.
[2]) A. W. de Schlegel, Essais litt. et hist., Bonn 1892, s. 274.
[3]) Zenker s. 88ff.

bei sonstigen zusammenkünften im zwiegespräch auskämpfen können. Daß dichter sich in späterer zeit strophen zusandten, könne trotzdem zugegeben werden. Das partimen sei ursprünglich sicher aus improvisierter wechselrede hervorgegangen; dem geteilten spiel liege ursprünglich unbedingt improvisation zugrunde, da sonst die bezeichnung „spiel" ungerechtfertigt erscheine. — Die gegner der improvisation führen an, daß man an einen dichter keine so hohen anforderungen in der ausübung seiner kunst stellen könne, in form und inhalt so komplizierte gebilde unvorbereitet zu schaffen. Die form und der inhalt der tenzonen hätten oft große verwandtschaft mit den kanzonen, und von den trobadors selbst werde oft das dichten der kanzonen als große schwierigkeit bezeichnet. Die schwierigkeiten des improvisierens lägen aber besonders in der formellen seite. Eine beträchtliche anzahl von tenzonen zeige ein zu kompliziertes gebilde, als daß man improvisation annehmen dürfe.

Eine entscheidung für das provenzalische zu treffen, hält schwer. Ich führe hier noch an, wie Jeanroy, der zuletzt die frage erörtert hat, sich zu ihr gestellt hat. Er wendet sich mit allem nachdruck gegen Zenkers ausführungen.[1]) Er sagt, Zenkers belege für ähnliche abfassung der gedichte in anderen ländern hätten keine beweiskraft. Solche kurze poetische stücke wie rispetti, schnadahüpferln, daillemans, könne man nicht, wie Zenker getan habe, mit tenzonen und partimens vergleichen. Diese böten zu viele schwierigkeiten, welche zumeist auf der kompliziertheit der rhythmischen form und auf der notwendigkeit beruhten, einem oft subtilen, feinen gedanken zu folgen. Die überlieferten werke der Provenzalen hätten durchweg poetischen wert; oft seien sie sogar elegant. Zenkers annahme von zwischenpausen zwischen der abfassung der einzelnen strophen lehne er ab. Er meint, das publikum habe solche gelegentliche ruhepausen der dichter nicht ertragen, außerdem hätten sich die dichter bei anwesenheit des publikums den gefahren des improvisierens nicht ausgesetzt.

Einige ungereimtheiten kommen ohne zweifel in Zenkers beweisführung vor. Seite 88 ff. sucht er die improvisierte

[1]) Annales du Midi 2, s. 446.

abfassung der tenzonen dadurch zu beweisen, daß er improvisation für die entstehung der cobla nachweist und die tenzone aus der cobla hervorgehen läßt. Daß das nicht geht, daß vielmehr die cobla erst später entstand, ist schon gesagt worden. Wenn Zenker hier also tenzonen und coblen auf gleiche weise entstehen läßt, betont er selber an anderer stelle (s. 18), man dürfe nicht gleich von den coblenwechseln auf die eigentliche tenzone schlüsse ziehen. Er sagt: „Vor allem müssen wir uns hüten, deshalb, weil uns gegenseitige Übersendung von Strophen bei den Coblas mehrfach bezeugt ist, das gleiche Verfahren beim Dichten von Tenzonen vorauszusetzen.“ Einmal will er also mit hilfe der coblas, die er improvisiert entstanden wissen will, auch die improvisierte abfassung der tenzonen beweisen. Da aber schriftliche abfassung einiger coblen bezeugt ist und dadurch seine improvisationstheorie gefahr läuft, über bord geworfen zu werden, proklamiert er den strikten gegensatz von cobla und tenzone, den er an anderer stelle ablehnt. Jeanroy sagt, Zenker habe nach gründen für improvisation gesucht und glaube selber nicht, daß seine annahmen bestand hätten. Daß die annahme der improvisation als die ursprünglichste art der entstehung der tenzonen trotzdem viel für sich hat und, solange die abfassung durch schriftlichen austausch nicht bewiesen ist, — was auch wohl nie geschehen wird — nie ganz außer acht gelassen werden darf, ist natürlich. Wenn Zenker sagt: „Ich glaube, daß seit sehr früher Zeit bei den provenzalischen Troubadours die Sitte des improvisierenden strophischen Wettgesanges bestand,“ so läßt sich gegen diese worte nichts einwenden. Nur beweisen läßt sich für die ältesten tenzonen die improvisierte art der abfassung nicht. Ich glaube auch, wie A. W. Schlegel und Zenker, daß ursprünglich die tenzonen improvisiert verfaßt wurden. Es ist ja nicht gesagt, daß die ältesten tenzonen sich gerade erhalten haben. Im laufe der zeit aber, besonders, als man später auf eine gekünstelte form und dunklen inhalt in allen gattungen provenzalischer dichtungen gewicht legte, tauschte man infolge der hieraus entstehenden schwierigkeiten die strophen schriftlich aus.

Für die art der abfassung der italienischen tenzonen kommt improvisierte entstehung nicht mehr in frage. Auf

Sizilien trafen wir nur zwei gedichte an, an deren abfassung mehrere dichter beteiligt waren. Die sizilianischen kontraste stammen nur von einem dichter. Überhaupt betrifft die frage nach der art der abfassung in Italien wie in der Provence nur die wirklichen tenzonen und joc-partits. Sie gingen in Italien aus dem poetischen sonettenwechsel hervor, welcher sich auf schriftlichem wege vollzog. In einigen tenzonen ist direkt von schriftlichem austausch die rede. So sagt z. b. Chiaro Davanzati:

> Con adimanda magna scienza porta
> M' avete, amico, per scritta porta. (Monaci, Crest., s. 265.)

Lambertuccio Frescobaldi schreibt an Monte:

> Vostro adimando secondo c' apare
> Per vostra scritta di grande erro pare. (Ibid.)

In anderen sonetten liest man:

> Tua scritta intesi ben' e lo tinore. (Cod. Laur. Red. 9, s. 314.)
>
> Amato Gherarduccio, quand' io scrivo
> Di quella, ch' ad amor più non mi lagno
> A te . . . (Pelaez, s. 306.)
>
> Dolce d' amore, amico, io vi rescrivo (Ibid.)
>
> Avuto non ò da lui altro aiuto
> Se non ciò ch' io vi conto pe' scrittura.
> (D' Anc. e Comp. V, s. 102.)

Außer diesen unzweideutigen zeugnissen für schriftlichen austausch der sonette fällt für den nachweis des nichtimprovisierten entstehens der italienischen tenzonen in erster linie die form der gedichte ins gewicht. Die übereinstimmung der endreime, binnenreime, wiederholung desselben wortes oder wortstammes, spielerei mit klingenden worten, überhaupt alle vom dichter angewandten mittel, möglichst komplizierte gebilde zu schaffen, alle künsteleien und ziereréien, sind nicht ausflüsse momentaner dichterischer eingebung. Ganze stunden müssen die dichter darauf verwandt haben, ihren strophen die gewünschte gekünstelte form und den dunklen inhalt zu geben. Weiter spricht metrisch der lose zusammenhang der strophen für schriftlichen austausch. Auch die fast ausschließliche verwendung des sonetts und der balladenstrophe und die ver-

drängung der kanzonenstrophe zeugen dafür. In der kanzonenstrophe stand für schriftliche auseinandersetzungen zu wenig raum zur verfügung, in einem sonett ließ sich dagegen schon allerlei sagen. Dann finden sich, wie schon gesagt wurde, in den italienischen tenzonen keine tornaden. Infolge des schriftlichen strophenaustausches sahen sich die tenzonendichter veranlaßt, von diesen kurzen strophen abzusehen, weil sie sich für ihre zwecke als unpraktisch erwiesen. Endlich sind einige sonette, in welche die dichter nicht ihre namen einfügten, mit begleitworten versehen. Da liest man z. b.: *Sonetto ke mandò Giudice Ubertino d' Arezzo a frate Guittone della detta Cittade* oder in der antwort: *Quest' è la risposta ke mandò frate Guittone à Giudice Ubertino detto.* „Mandare" im sinne von „übersenden", „überweisen", „zuwenden" läßt doch auf ein entferntsein der dichter voneinander schließen. Außerdem hätte ein schreiber die begleitworte beim kopieren der sonette wohl nicht hinzugefügt, wenn er nicht von der schriftlichen übersendung der sonette überzeugt gewesen wäre.

Schlufs.

Fassen wir noch einmal kurz den gang der entwicklung der altitalienischen tenzone zusammen. In frühester zeit finden wir streitgedichte in Oberitalien. Es sind in der weitaus größten zahl in provenzalischer sprache verfaßte partimens, politische und persönliche sirventese. Daneben trifft man nur vereinzelt wirkliche und fingierte tenzonen an. Die ein wenig später auf Sizilien erblühende dichterschule bringt die für diese periode der dichtung charakteristischen kontraste hervor. Alle anderen provenzalischen tenzonengattungen gewinnen auf Sizilien keine bedeutung. Die blütezeit erlebt die tenzone in Toskana. In engem anschluß an provenzalische ideen beherrschen neben der kanzone wirkliche und fingierte tenzonen die situation. Toskana eigentümlich ist besonders die ausgeprägte kontrastliteratur, welche hier geschmacklose und unnatürliche formen annimmt. In Toskana treffen wir auch einige partimens an. Auch sirventes- und tenzonenartige politische gedichte finden sich, wenn auch in geringer zahl. Die übergangsperiode zwischen der toskanischen schule und der des dolce stil nuovo nimmt hinsichtlich der tenzonendichtungen insofern eine bemerkenswerte stellung ein, als zum erstenmal in Italien politische tenzonen in größerer zahl entstehen. Zur zeit des süßen neuen stils erfreuen sich noch andauernd die in Toskana entstandenen poetischen korrespondenzen großen ansehens, wenn sie auch angesichts der fülle genialer dichtwerke, welche die zeit schafft, nicht mehr die rolle spielen, die sie in Toskana gespielt hatten. Nur noch wenige partimens und kontraste sind uns aus dieser zeit erhalten. Es sind jugenddichtungen, die sich noch recht eng an provenzalische vorbilder anlehnen. — Die tenzone

nimmt also anfänglich in Italien eine aufsteigende entwicklung. Ihren höhepunkt erreicht sie in der toskanischen schule. Der gipfel in ihrer entwicklung knüpft sich an den namen Guittones von Arezzo, wie überhaupt ja in ihm die provenzalisierende dichtung Italiens die höchste stufe der vervollkommnung erreichte. Als Guittone der welt den rücken kehrt, flaut allmählich auch das interesse für die tenzone ab. Die fingierten tenzonen, die in Toskana die großartigsten triumphe feierten, fristen in der folgezeit nur ein klägliches dasein. Nur die fest im leben der zeit wurzelnden sonettkorrespondenzen bleiben noch auf der höhe. Sie haben sich ja auch in den folgenden jahrhunderten in Italien noch andauernd als lebensfähig erwiesen. Interessant sind besonders die schicksale des provenzalischen partimens in Italien. Zu beginn des 13. jahrhunderts in Oberitalien in außerordentlicher blüte stehend, hat es weder auf Sizilien, noch in Toskana festen fuß fassen können. Jene feurigen, von geist und witz sprudelnden kontroversen der Provenzalen sind in den wenigen exemplaren, die man vorfindet, zu trockenen, jeglichen enthusiasmus und scharfsinns entbehrenden, leeren gebilden herabgesunken.

Noch ein wort zur allgemeinen charakteristik der altitalienischen tenzone. Sie ergab in vielen punkten den nachweis einer selbständigen entwicklung. Auf Sizilien wird der aus der provenzalischen literatur stammende kanzonenstoff, um zu große monotonie zu vermeiden, in die form der tenzone gekleidet. Es entstehen jene für Sizilien charakteristischen kontraste zwischen Madonna und Messere. Es sind selbständige schöpfungen. Sie scheinen ins leben gerufen worden zu sein, ohne daß man direkte beeinflussung durch die, wie wir sahen, ganz anders gearteten provenzalischen fingierten tenzonen anzunehmen braucht. Auch die ausgedehnte kontrastliteratur Toskanas mit allen entartungen und entstellungen muß man als solche trotz ihres völligen aufgehens in provenzalisch-konventionellen gedanken und empfindungen als selbständige fortentwicklung der sizilianischen kontraste ansehen, weil man direkte parallelen in der provenzalischen literatur nicht antrifft. Im munde der Italiener nehmen jene originellen fingierten tenzonen der Provenzalen ein trockenes, schablonenhaftes aussehen an. Auch an solchen italienischen kontrasten,

besonders den coblas tensonadas, die augenscheinlich durch nachahmung provenzalischer vorbilder entstanden sind, konnte man die den altitalienischen gedichten selbständigkeit verleihende tendenz zum minutiösen und übertriebenen nachweisen. Die grundlage, auf welcher die Italiener bauten, war ohne zweifel provenzalisch. Sie verstanden aber inhalt und form der gedichte ihrem eigenen geschmacke anzupassen. — Auch die wirklichen tenzonen Italiens, die sonettkorrespondenzen der Toskaner und Florentiner, tragen einen selbständigen charakter. An den kontrasten war die form originell, ihr inhalt war zumeist konventionell. An den sonettkorrespondenzen beobachten wir das entgegengesetzte. Weil sie die lebensverhältnisse und persönlichen angelegenheiten der dichter widerspiegeln und diese in Italien andere waren als in der Provence, mußten die italienischen wirklichen tenzonen notwendig inhaltlich andersartig sein. Die form des schriftlichen austausches der sonette haben dagegen die Italiener von den Provenzalen übernommen. — Eine sonderstellung nehmen die florentinischen politischen sonette ein. Es wird hier zum erstenmal in Italien in größerem umfange die sonettkorrespondenz auch der austragung politischer streitigkeiten nutzbar gemacht. Der den kampfsonetten zugrunde liegende inhalt ist auch in provenzalischen sirventesen, die derselben zeit angehören, anzutreffen. Hier liegen die verhältnisse also ähnlich wie bei den kontrasten. Der inhalt der politischen streitgedichte ist in beiden literaturen derselbe. Trotzdem gehen Provenzalen und Italiener in der darstellungsweise auseinander, indem die Italiener die politischen vorgänge nicht in der üblichen form der sirventese darstellen, sondern zu der ihnen näherliegenden form der sonettkorrespondenz greifen. — In der art der behandlung des provenzalischen partimens gehen die Italiener insofern ihre eigenen wege, als sie offenkundig gegen diese provenzalischen gedichte ihre abneigung äußerten, sich infolgedessen überhaupt gegen die abfassung derselben sträubten oder die überlieferte form mit neuem inhalte erfüllten.

Die provenzalische tenzone hat also in Italien eine eigenartige entwicklung genommen, eine entwicklung, die in diametralem gegensatze zum entwicklungsgang der französischen

tenzone steht. In Frankreich die vorliebe für das partimen und die geringschätzung der wirklichen tenzone, in Italien diese im mittelpunkte des interesses, jene dagegen im zustande der vernachlässigung. Die Franzosen lehnen sich mit äußerster genauigkeit an die Provenzalen an und gehen über die provenzalischen vorbilder kaum hinaus. Die Italiener entfernen sich hingegen zumeist derartig von ihren vorbildern, daß es oft schwer hält, direkte abhängigkeit festzustellen. Im allgemeinen schließt die italienische tenzone mehr rätselhaftes in sich. Ihre beziehungen zur provenzalischen tenzone liegen nicht so klar zutage wie die der französischen tenzone. Besonders kann man nicht sagen, daß die italienische tenzone einzig und allein, wie z. b. die französische, auf die provenzalische tenzone zurückgehe. Die verschiedenen lyrischen dichtgattungen wurden in Italien nicht so streng unterschieden wie in der Provence. Kanzonen und fingierte tenzonen der Sizilianer und Toskaner unterscheiden sich oft nur rein äußerlich. Die provenzalische literatur wirkt mehr als ganzes, durch ihre ideen als durch ihre teile auf die italienische ein. Daher ist das verhältnis der italienischen tenzone zur gleichen dichtart der Provenzalen nicht immer ganz klar. Darin ist auch wohl die erklärung für den eigenartigen entwicklungsgang der italienischen tenzone zu suchen.

Druckfehler.

Seite 8, Zeile 25 nach „entendedor“ ein Komma einfügen,
„ 21, „ 16 „ „mandate“ das Komma streichen,
„ 24, „ 6 „ „gielosìa“ „ „ „
„ 30, „ 28 „certanamen“ nach „certamen“,
„ 72, „ 30 „Paolo“ statt „Paulo“.

Druck von Ehrhardt Karras G. m. b. H. in Halle (Saale).

ROMANISTISCHE ARBEITEN

HERAUSGEGEBEN

VON

DR. CARL VORETZSCH

O. PROFESSOR DER ROMANISCHEN PHILOLOGIE AN DER UNIVERSITÄT HALLE-WITTENBERG

VI

ERNST FALKE

DIE ROMANTISCHEN ELEMENTE IN PROSPER MÉRIMÉES ROMAN UND NOVELLEN

HALLE A. S.

VERLAG VON MAX NIEMEYER

1915

DIE ROMANTISCHEN ELEMENTE

IN

PROSPER MÉRIMÉES ROMAN UND NOVELLEN

VON

DR. ERNST FALKE

HALLE A. S.
VERLAG VON MAX NIEMEYER
1915

Inhalt.

Seite

Literaturverzeichnis IX

Einleitung: Die bisherige Beurteilung Mérimées in der Kritik . . 1

I. Kapitel. Das Wesen der französischen Romantik . . 10
1. Die bisherigen Definitionen 10
2. Die romantische Theorie 19
3. Die romantische Dichtung 22
A. Negative Elemente: Opposition gegen den Klassizismus und die Aufklärung 22
B. Positive Elemente 23
a) Subjektivismus und Herrschaft des Gefühls 24
b) Mittelalter und exotischer Zug 25
c) Antithese und melodramatisches Element 27
d) Andere romantische Züge 27
e) Romantische Charaktere 29
4. Vergleich zwischen der Theorie und der Dichtung der Romantiker 31

II. Kapitel. Mérimée als Romantiker in seinen dramatischen und lyrischen Jugendwerken 33
1. Das „Théâtre de Clara Gazul“ 34
a) Romantische Darstellung in der Handlung 36
b) Romantische Charaktere 41
2. Die „Jacquerie“ und spätere dramatische Werke 44
a) Romantische Darstellung in der Handlung 45
b) Romantische Charaktere 45
3. Die „Guzla“ und kleinere lyrische Erzeugnisse 52

III. Kapitel. Allgemeine Übersicht über Quellen, Inhalt und zeitliche Reihenfolge von Mérimées Roman und Novellen 56
1. Die „Chronique du règne de Charles IX“ 56
2. Die Novellen 58
a) Mateo Falcone 58
b) Vision de Charles XI 59
c) L'Enlèvement de la redoute 60

Seite

d) Tamango 61
e) Federigo 62
f) Le Vase étrusque 64
g) La Partie de trictrac 65
h) Les Sorcières espagnoles 67
i) La Double méprise 67
k) Les Ames du purgatoire 69
l) La Vénus d'Ille 71
m) Colomba 73
n) Arsène Guillot 74
o) Carmen 76
p) L'Abbé Aubain 78
q) Il Viccolo Di Madama Lucrezia 79
r) La Chambre bleue 81
s) Lokis 83
t) Djoumâne 86

IV. Kapitel. Die romantischen Elemente in Mérimées „Chronique du règne de Charles IX." 89
1. Haupthandlung 89
a) Mittelalter und Lokalfarbe 90
b) Romantische Technik in der Darstellung 93
c) Antithese und Kontrastwirkung 96
2. Nebenmotive 98
3. Charakteristik 99
a) Die einzelnen romantischen Charaktere 100
b) Antithese in und zwischen den Charakteren 103
4. Subjektives Element 106

V. Kapitel. Haupthandlung in den Novellen 116
a) Mateo Falcone 116
b) Vision de Charles XI. 118
c) L'Enlèvement de la redoute 118
d) Tamango 119
e) Federigo 120
f) Le Vase étrusque 121
g) La Partie de trictrac 122
h) Les Sorcières espagnoles 123
i) La Double méprise 124
k) Les Ames du purgatoire 125
l) La Vénus d'Ille 126
m) Colomba 127
n) Arsène Guillot 130
o) Carmen 131
p) L'Abbé Aubain 132
q) Il Viccolo Di Madama Lucrezia 133
r) La Chambre bleue 134

Seite
s) Lokis 135
t) Djoumâne 137
VI. Kapitel. Nebenmotive 139
a) Le Vase étrusque 139
b) La Partie de trictrac 140
c) La Double méprise 140
d) Carmen 141
e) Il Viccolo Di Madama Lucrezia 141
f) Lokis 142
VII. Kapitel. Charakteristik.
a) Mateo Falcone 144
b) Vision de Charles XI. 145
c) L'Enlèvement de la redoute 146
d) Tamango 146
e) Federigo 147
f) Le Vase étrusque 148
g) La Partie de trictrac 149
h) Les Sorcières espagnoles 150
i) La Double méprise 150
k) Les Ames du purgatoire 151
l) La Vénus d'Ille 153
m) Colomba 154
n) Arsène Guillot 156
o) Carmen 157
p) L'Abbé Aubain 158
q) Il Viccolo Di Madama Lucrezia 159
r) La Chambre bleue 160
s) Lokis 160
t) Djoumâne 162
VIII. Kapitel. Subjektives Element 163
a) Mateo Falcone 164
b) Vision de Charles XI. 164
c) L'Enlèvement de la redoute 164
d) Tamango 165
e) Federigo 166
f) Le Vase étrusque 167
g) La Partie de trictrac 168
h) Les Sorcières espagnoles 168
i) La Double méprise 169
k) Les Ames du purgatoire 170
l) La Vénus d'Ille 170
m) Colomba 171
n) Arsène Guillot 172
o) Carmen 173
p) L'Abbé Aubain 174

Seite

q) Il Viccolo Di Madama Lucrezia 175
r) La Chambre bleue 175
s) Lokis 176
t) Djoumâne 177

IX. Kapitel. Die nichtromantischen Elemente in Mérimées Roman und Novellen 180
a) Der Stil Mérimées 180
b) Wissenschaftlich-gelehrter Zug 181
c) Realistische Darstellung, Behandlung einheimischer, moderner Stoffe usw. 182
d) Ironische Anspielungen auf die Romantiker und ihre Anschauungen 183
e) Andere unromantische Züge 185

Schluß: Prosper Mérimées literarische Stellung und sein Verhältnis zu den Führern der französischen Romantik 187

Berichtigungen 190

Literaturverzeichnis.

A. Texte.

Mérimée, Pr., Œuvres littéraires (Edit. Calmann-Lévy, Paris).
— Correspondance (Edit. Calmann-Lévy, Paris).

B. Literaturgeschichten.

Albert, P., La littérature française au 19e siècle. Paris 1885, t. II.
Brunetière, F., L'Evolution de la poésie lyrique en France au 19e siècle. Paris 1895.
— Manuel de l'histoire de la littérature française. Paris 1898.
Doumic, R., Etudes sur la littérature française, 1re série. Paris 1896.
Faguet, E., Etudes littéraires sur le 19e siècle. Paris 1890.
— Histoire de la littérature française. Paris 1900, t. II.
Julleville, P. de, Histoire de la langue et de la littérature française. Paris 1895—99, t. VII (artikel von G. Pellissier und A. David-Sauvageot).
Lanson, G., Histoire de la littérature française. Paris 1909.
Larroumet, G., Etudes de littérature et d'art. Paris 1893—96.
Pellissier, G., Le mouvement littéraire au 19e siècle. Paris 1895.
Suchier und Birch-Hirschfeld, Gesch. d. franz. Lit. von den ältesten Zeiten bis zur Gegenw. Leipzig u. Wien 1900, ²1913.
Strowski, F., Tableau de la littérature française au 19e siècle. Paris 1912.

C. Spezialliteratur über die französische Romantik.

Brandes, G., Die romantische Schule in Frankreich (V. bd. seines hauptwerkes: Die Hauptströmungen der Literatur des 19. Jh.). Deutsche übersetzung von W. Rudow. Leipzig 1886.
Breuillac, M., Hoffmann en France (R. d. h. l., bd. XIII und XIV., jg. 1906—07).

Cassagne, A., La théorie de l'art pour l'art en France chez les derniers romantiques et les premiers réalistes. Thèse de doctorat. Paris 1906.

Gautier, Th., Histoire du romantisme. Paris (Charpentier) 1874.

Hauck, P., Die naturwissenschaftliche Weltanschauung als Schöpferin der franz. Lit. des 19. Jh. (Grenzboten, heft 27 und 29, jg. 1912).

Huber, V. A., Die neuromantische Poesie in Frankreich und ihr Verhältnis zu der geistigen Entwicklung des französischen Volkes. Leipzig (Brockhaus) 1833.

Küchler, W., Französische Romantik. Heidelberg 1908.

(Vgl. dazu:
a) Olaf Homéns rezension in L. g. r. P., nr. 3 u. 4, 31. jg., 1910, spalte 106—111.
b) W. Küchlers entgegnung in Z. f. S. L., bd. XXXVI, 1910, s. 116—140.)

Maigron, L., Le roman historique à l'époque romantique. Thèse de doctorat. Paris 1898, nouvelle édition 1912.

Nebout, P., Le drame romantique. Thèse de doctorat. Paris 1906.

Pellissier, G., Le Réalisme du Romantisme. Paris 1912.

Schneegans, H., Das Wesen der romantischen Dichtung in Frankreich (Deutsche Rundschau, bd. 104, 1900, s. 119 ff.).

— Das Wesen des Realismus in der franz. Lit. des 19. Jh. (Deutsche Rundschau, bd. 137, 1908, s. 227 ff.).

Souriau, M., La Préface de Cromwell. Paris 1897.

D. Einzelabhandlungen über Pr. Mérimée und seine Werke.

Brandes, G., Prosper Mérimée. Ein Essay. (Deutsche Rundschau, bd. 22 u. 23, 1880.)

Filon, A., Mérimée et ses amis. Paris 1894.

(Vgl. darin: Bibliographie des œuvres complètes de Mérimée par le Vicomte de Spoelberch et Lovenjoul.)

— Mérimée, in der sammlung Les grands écrivains français. Paris 1898.

d'Haussonville, Le Comte, Prosper Mérimée, Hugh Elliot. (Etudes biographiques et littéraires.) Paris 1885.

Kuttner, M., Die korsischen Quellen von Chamisso und Mérimée (Herrigs Archiv, bd. 111—112, jg. 1903—04).

Lüderitz, Anna, C. F. Meyers „Amulett" und seine Quelle (Herrigs Archiv, bd. 112, jg. 1904, s. 110 ff.).

Polikowsky, J., Prosper Mérimée. Le caractère et l'œuvre littéraire. Thèse de doctorat. Berne 1910.

Rick, K., Die Novellen des Prosper Mérimée (vortrag, gedruckt in den Mitteilungen der literarhistor. Gesellschaft Bonn, jg. 6, heft 2, s. 21 ff., sitzung vom 18. febr. 1911).

Schinz, A., Data on Mérimées Colomba (Modern Philology, I, 4, s. 569 ff., 1904).

— Le vocabulaire de Maupassant et de Mérimée (Revue des langues romanes, bd. 52, 1909, s. 504 ff.).

Schultz-Gora, O., Einleitung zu seinen Ausgewählten Novellen von Pr. Mérimée (Romanische Meistererzähler, bd. VIII).

Taine, H., Etude sur Mérimée (Derniers essais de critique et d'histoire). Paris 1894.

Yovanovitch, Voyslav M., La Guzla de Prosper Mérimée. Etude d'histoire romantique. (Préface de M. Augustin Filon.) Paris (Hachette) 1911.

(Vgl. dazu:

a) Max Kuttner, rezension in Herrigs Archiv, bd. 129, s. 486—494, jg. 1912.

b) Milan Ćurčin, kritischer anzeiger im Archiv für slavische Philologie, bd. 34, 1913, s. 254—266.)

(Die übrige literatur ist gelegentlich in fußnoten zitiert.)

Einleitung.

Die bisherige Beurteilung Mérimées in der Kritik.

Wohl selten ist ein schriftsteller so verschiedenartig von den kritikern beurteilt worden wie Prosper Mérimée. Über seine einreihung in eine bestimmte schule waren von jeher die meinungen der literarhistoriker geteilt, und auch heute ist man in dieser beziehung noch zu keinem völlig befriedigenden resultat gelangt. Betrachtet man die lange reihe der kritiker Mérimées, so stößt man schon von anfang an bei der beurteilung seiner werke auf die entgegengesetztesten und widersprechendsten ansichten, so daß eine abermalige untersuchung dieses themas von interesse erscheinen muß.

Schon der junge romantiker Alfred de Musset hat 1832 in seinem bekannten gedichte „La Coupe et les Lèvres" über seinen zeitgenossen Mérimée ein allerdings noch etwas naiv klingendes urteil gefällt, das er in folgenden schwungvollen versen zum ausdruck bringt:

> L'un, comme Calderon et comme Mérimée,
> Incruste un plomb brûlant sur la réalité,
> Découpe à son flambeau la silhouette humaine,
> En emporte le moule, et jette sur la scène
> Le plâtre de la vie avec sa nudité ...

Er hält also Mérimée merkwürdigerweise für einen reinen naturalisten, der in seinen werken stets einen bloßen abdruck der natur und wirklichkeit liefere.

Die eigentliche literarische kritik über Mérimée setzt, abgesehen von dem urteil seiner zeitgenossen wie Sainte-Beuve, Taine u. a., etwa zehn jahre nach seinem tode mit G. Brandes[1])

[1]) Vgl. G. Brandes, Prosper Mérimée, ein Essay, in Deutsche Rundschau, bd. 22—23, jahrg. 1880; vgl. ferner G. Brandes, Die romantische Schule in Frankreich, 1886, s. 204 ff. (übersetzt von W. Rudow, Leipzig.)

ein. Dieser namhafte dänische gelehrte tritt zunächst der damals allgemein verbreiteten ansicht der kritiker entgegen, die Mérimée entweder als reinen naturalisten oder mit rücksicht auf seinen stil als klassiker beurteilen wollten. Er weist als erster nach, daß sich keime zum späteren naturalismus überall in der französischen romantik finden und daß in gewissem sinne alle romantiker noch spuren des klassizismus in sich tragen. Somit kommt er endlich zu dem schluß, daß Mérimée zwar nicht ein so ausgeprägter vertreter der französischen romantik sei wie Victor Hugo und seine anhänger, daß er aber genug übereinstimmende züge und ideen mit ihnen habe, um als echter romantiker gelten zu können.

Als zweiten kritiker Mérimées finden wir schon 1885 den Comte d'Haussonville.[1]) Dieser beschäftigt sich vor allem mit dem subjektiven element in den werken unseres autors und wendet sich schon damals gegen die ansicht von der völligen literarischen objektivität und gefühllosigkeit Mérimées. Schließlich neigt auch er mehr dazu, Mérimée als romantiker zu beurteilen, trotzdem er sich nicht ganz klar darüber ausspricht. Jedenfalls aber trennt er ihn scharf von der naturalistischen und realistischen schule, wenn er sagt: *„Mérimée s'est plu parfois à choisir ses types dans les milieux les plus bas, les brigands, les bohémiens, les filles des rues. Nul n'a poussé plus loin l'horreur de la ‚phrase' et ne s'est montré plus impitoyablement dans l'analyse des sentiments. Il n'a jamais reculé devant la peinture de la nature vraie, et cependant il n'a été classé ni parmi les réalistes, ni parmi les naturalistes. Pourquoi? Parce qu'il avait du goût, parce qu'il savait sa langue et qu'il n'avait pas besoin de l'enrichir par des emprunts faits à celle du ruisseau".*

Wie seine vorgänger rechnet auch P. Albert in seiner literaturgeschichte unseren autor zu den echten romantikern, und Kreyßig in seiner schon etwas veralteten „Geschichte der französischen Nationalliteratur" nennt Mérimée einen „realistischen romantiker", der in seinen jugendwerken zu den romantikern gehört habe, in seinen späteren novellen aber allmählich zum realismus übergegangen sei.

[1]) Vgl. Comte d'Haussonville, Prosper Mérimée, Hugh Elliot. Paris 1885. S. 190.

In scharfen gegensatz zu der obigen kritik von Brandes und d'Haussonville stellt sich dann aber Faguet, der in seinen „Etudes littéraires“ [1]) jedes subjektive element bei Mérimée leugnet und ihn als einen *pessimiste froid et impassible, qui est presque incapable de passion et d'émotion* bezeichnet. Als erster unter den literarhistorikern zählt er ihn von anfang an zu den realisten, indem er seine schaffensweise mit der künstlerischen objektivität Flauberts vergleicht. So kommt er schließlich zu dem urteil: „*C'et homme aime infiniment l'exotique et le merveilleux; il ne semble presque jamais regarder autour de lui, comme font les réalistes; et toutes les fois qu'on parle d'art réaliste, on ne peut guère s'empêcher de songer à lui*“. Auch in seiner späteren literaturgeschichte [2]) steht er noch auf demselben standpunkt, wenn er Mérimée hier als *anti-romantique par excellence* bezeichnet.

In dieser ansicht begegnet er sich mit G. Pellissier, [3]) der Mérimée gleichfalls für einen streng objektiv schildernden realisten hält. So sagt er von ihm: „*Mérimée aime la réalité âpre et crue et, en un temps de lyrisme exubérant, il reste toujours absent de son œuvre.*“

Eine ganz neue, noch weniger haltbare behauptung stellt Larroumet in seinen „Etudes“ [4]) auf, wenn er Mérimée nacheinander oder gar gleichzeitig einen romantiker, realisten und klassiker nennt. Doch selbst diese meinung findet bald anhänger in der kritik. Ihr folgt Mérimées bester biograph A. Filon, der unseren autor anfänglich [5]) nur einen *classique réaliste* nennt. Doch später, in seiner biographie, [6]) vertritt er völlig Larroumets ansicht, die er nur noch durch die bemerkung ergänzt, daß Mérimée in den letzten jahren seines lebens sich wieder völlig zum klassizismus bekehrt habe.

---

[1]) Vgl. E. Faguet, Etudes littéraires sur le dix-neuvième siècle. Paris 1890, s. 329 f.

[2]) Vgl. E. Faguet, Histoire de la littérature française, bd. II, Paris 1900, s. 368.

[3]) Vgl. G. Pellissier, Le mouvement littéraire au dix-neuvième siècle. Paris 1895. S. 247 f.

[4]) Vgl. G. Larroumet, Etudes de littérature et d'art. Paris 1893/96.

[5]) Vgl. A. Filon, Mérimée et ses amis. Paris 1894.

[6]) Vgl. A. Filon, Mérimée, in der sammlung Les grands écrivains français. Paris 1898. S. 154 f.

Der nächste bedeutende kritiker unseres autors ist F. Brunetière.[1]) Er glaubt, daß Mérimée nur im anfange seiner literarischen laufbahn, und auch dann nur scheinbar, zu den romantikern gehört habe, und zwar nur *pour les discréditer*. Nur in einigen äußerlichen zügen, wie in der *recherche de la couleur locale* und der *glorification de l'énergie*, sei er ihnen gefolgt, innerlich sei er stets ein echter realist gewesen, wie man aus der objektiven art seiner darstellung, seinen wissenschaftlichen neigungen und auch namentlich aus seinen späteren novellen deutlich ersehen könne.

In sehr gründlicher, wenn auch nicht ganz einwandfreier weise hat dann G. Pellissier in der von Petit de Julleville herausgegebenen französischen literaturgeschichte[2]) diese frage untersucht. Er stellt sich von vornherein auf den standpunkt Faguets, indem er etwas einseitig die objektivität, die vorliebe für die nackte tatsache und den nüchternen stil Mérimées hervorhebt und ihn dann kurzerhand zu den realistischen romanschriftstellern rechnet. *„Mérimée est un réaliste, mais au sens classique. Il est un ‚matter of fact man', qui se sépare du romantisme, ou plutôt s'y oppose"*, sagt er von ihm. Ja selbst Mérimées vorliebe für die lokalfarbe beweist nach ihm nichts für den romantischen charakter unseres autors: *„Ne disons même pas qu'il se rapproche des romantiques par la recherche de la couleur locale. C'est chez lui curiosité d'artiste, tout simplement! Réaliste dans l'exotisme, il l'est jusque dans le merveilleux."* Wie aus obigem hervorgeht, ist Pellissier trotz seiner eingehenden kritik von einem etwas einseitigen gesichtspunkte ausgegangen und daher nicht immer frei von widersprüchen geblieben.

Andere französische kritiker hingegen haben es überhaupt unterlassen, Mérimée zu irgendeiner schule zu zählen. So behauptet Cassagne in der vorrede zu seiner doktoratsthese[3]) einfach: *„Il n'a fait partie d'aucun groupe."* Jedoch weist er ihn als einen hauptvertreter der *théorie de l'art pour l'art*

[1]) Vgl. F. Brunetière, Manuel de l'histoire de la littérature française. Paris 1898. S. 438 ff.

[2]) Hist. d. l. lang. et litt. fr. VII, 450—53.

[3]) Vgl. A. Cassagne, La théorie de l'art pour l'art en France ... Paris 1906, thèse de doctorat.

nach, die ja auch mehr oder minder deutlich im programm der romantischen schule zu erkennen ist.

Zu den neueren deutschen literarhistorikern, die sich mit der frage der klassifizierung Mérimées befaßt haben, sind namentlich Birch-Hirschfeld, Schultz-Gora und Küchler zu rechnen. Unter ihnen ist Birch-Hirschfeld[1]) der einzige, der Mérimée „trotz seiner klaren und ruhigen sprache und trotz völlig objektiver darstellung" wieder als reinen romantiker gelten läßt. Schultz-Gora[2]) hingegen glaubt, daß Mérimée nur im anfange seiner dichterlaufbahn und nur in seinen stoffen und charakteren überwiegend romantiker sei. Seine darstellung sei jedoch stets objektiv und echt realistisch, und in seinem nüchternen, klaren stile zeige er sich uns selbst als klassiker. Im gegensatz zu beiden lehnt Küchler,[3]) gestützt auf Faguet und Pellissier, die beurteilung Mérimées als romantikers glatt ab. Er äußert sich in einem neueren zeitschriftartikel[4]) über ihn: „Mérimée habe ich nie für einen romantiker gehalten. Die romantik ist nicht ohne einfluß auf ihn gewesen. Er hat ihr einige konzessionen äußerlicher art gemacht, aber er ist innerlich von ihr unberührt geblieben." Zu diesem etwas schroffen urteil bedurfte es meiner meinung nach einer etwas tieferen und eingehenderen begründung, zumal es gerade bei einem so verschlossenen charakter wie Mérimée sehr schwierig ist festzustellen, ob er von einer herrschenden literaturrichtung beeinflußt wurde oder nicht.

Schließlich sind noch die neuesten kritiker unseres autors anzuführen. Hierher gehört vor allem Lanson,[5]) dessen urteil über Mérimée als eins der besten bezeichnet werden muß. Mit d'Haussonville ist er der einzige unter den literarhistorikern, der auf das leise subjektive element in den werken unseres autors hinweist. Er sagt: *„Mérimée a peut-être plus de sensibilité qu'il n'en montre, il est capable d'affection . . ."*

[1]) Vgl. Suchier und Birch-Hirschfeld, Gesch. d. franz. Lit. Leipz. u. Wien 1900. S. 655.

[2]) Vgl. Schultz-Goras Einleitung zu den Ausgewählten Novellen von Pr Mérimée, in der sammlung Romanische Meistererzähler, bd. VIII.

[3]) Vgl. Walter Küchler, Französische Romantik, Heidelberg 1908.

[4]) Vgl. W. Küchler, Z. f. S. L., bd. XXXVI, s. 122 f.

[5]) Vgl. G. Lanson, Histoire de la littérature française. Paris 1909. S. 1011 f.

Doch mißt er diesem subjektiven zuge keine übertriebene bedeutung bei. Vielmehr würdigt er die sonstige objektivität Mérimées wie seinen klaren, präzisen stil, er nennt ihn in dieser hinsicht selbt einen *réaliste classique*, doch in der betrachtung seines gesamtwerkes und seiner literarischen stellung kommt er endlich zu dem wichtigen schlusse: „*Mérimée appartient à la grande période romantique; son œuvre relève de la théorie de l'art pour l'art.*“

Seit Lanson hat sich noch Polikowsky in seiner Berner doktoratsthese[1]) besonders mit unserem autor und seinen werken beschäftigt. Nach sehr eingehender untersuchung kommt er schließlich zu einem resultat, das von dem früheren urteil Larroumets und Filons nur sehr unbedeutend abweicht. Er faßt die hauptergebnisse seiner forschungen ungefähr in folgenden worten zusammen: „*Romantique avant le manifeste de ‚Cromwell‘, réaliste avant la ‚Comédie humaine‘, Mérimée fut aussi naturaliste avant les ‚Rougon Macquart‘ ... Ainsi, il a été, et dès le début de sa carrière littéraire jusqu'a la fin, tout à la fois romantique, classique, réaliste, naturaliste et plus que tout autre chose artiste consommé.*“ Doch er geht selbst noch weiter, denn er sagt zum schluß: „*Mais il serait encore plus juste de dire qu'il ne relève d'aucune école, étant en littérature ce que son ami Victor Cousin fut en philosophie: éclectique — mais éclectique indépendant et parfaitement original.*“ Schon beim flüchtigen überblicken dieser kritik stoßen wir auf große widersprüche. Denn wie kann ein dichter, der *indiscutablement classique* ist, gleichzeitig romantiker, realist, ja naturalist sein? Wie kann man ferner von ihm als von einem *éclectique indépendant et parfaitement original* reden? Vielleicht meint Polikowsky hier das richtige, denn ein autor kann sehr wohl unter anderer einfluß stehen und dennoch das von ihnen entlehnte durchaus original verarbeiten, doch dann wird man ihn wiederum nicht mehr einen eklektiker nennen dürfen. Auch sonst lassen sich vielfach ungenauigkeiten und widersprüche in den urteilen Polikowskys nachweisen. So leugnet auch er wie Faguet jegliches subjektive element in der

[1]) Vgl. J. Polikowsky, Prosper Mérimée, Le caractère et l'œuvre littéraire. Berne 1910, thèse de doctorat. S. 57 f.

schaffensweise unseres autors. Ferner bezeichnet er an einer stelle „Colomba“ als *l'œuvre la plus rigoureusement classique de Mérimée,* um bald darauf diese novelle als ein unübertreffliches muster romantischer lokalfarbe hinzustellen, u. a. m. Gerade diese häufigen widersprüche in der letzten großen arbeit über unseren autor müssen zu einer abermaligen untersuchung seiner werke herausfordern.

Zum schluß möchte ich noch das urteil F. Strowskis in seiner erst kürzlich erschienenen „Französischen Literaturgeschichte des 19. Jahrhunderts“ [1]) beifügen. Auch er nimmt einen langsamen entwicklungsgang Mérimées vom anfänglichen romantiker zum realisten und klassiker an und stellt sich damit auf die seite Filons, Schultz-Goras u. a. Doch rechnet er ihn mit seinem freunde Stendhal zusammen noch zu den romantischen schriftstellern der übergangsperiode, wenn er auch die eigentlichen romantischen elemente in den werken unseres autors noch viel zu wenig erkannt und berücksichtigt hat. Er schließt seine kritik mit den worten: *„Mérimée est classique par son style qui fuit les images éclatantes et les néologismes; il est romantique par la vérité, la vie et l'intensité des passions; il est réaliste enfin par le souci du détail et le soin des petits faits vrais et il est toujours merveilleusement clair, animé et élégant. Ainsi il nous a mené de la fièvre de 1830 au positivisme de 1860.“*

Überblicken wir nun die lange reihe der namhaften kritiker unseres autors, so erkennen wir zunächst nur ein buntes gemisch von verschiedenartigen und oft ganz entgegengesetzten ansichten. Doch wenn wir von der stilfrage, die doch erst in zweiter linie in betracht kommt, vorläufig noch absehen, so gliedern sich die literarhistoriker mit wenigen ausnahmen bald in drei große gruppen. Die einen halten Mérimée in der hauptsache für einen echten romantiker, sie stützen sich vor allem auf den inhalt seiner werke. Die anderen dagegen beurteilen ihn mehr als realisten, indem sie sich namentlich auf die objektive art seiner darstellung berufen. Die dritten schließlich sehen nur in seinen jugend-

[1]) Vgl. F. Strowski, Tableau de littérature française au dix-neuvième siècle. Paris 1912. S. 220 ff.

werken den romantiker und glauben, daß er später in seinen novellen gänzlich zum realismus übergegangen sei. Die meisten kritiker geben also für den beginn seiner literarischen laufbahn seinen echt romantischen charakter ohne weiteres zu, nur wenige wie Faguet, Pellissier und Küchler leugnen auch hier schon die romantische veranlagung unseres autors.

Betrachten wir die urteile der literarhistoriker in chronologischer reihenfolge, so finden wir, daß Mérimée der kritik im anfange durchweg als romantiker galt. Der hauptvertreter dieser richtung ist neben d'Haussonville, P. Albert u. a. namentlich G. Brandes. Doch bald entfernte man sich mehr und mehr von dieser ansicht, und neuerdings sind die kritiker, abgesehen von Birch-Hirschfeld und Lanson, fast alle auf dem standpunkte angelangt, Mérimée zu den realistischen autoren zu rechnen. Auch die alte ansicht Larroumets und Filons, die in Mérimée nacheinander oder selbst gleichzeitig einen romantiker, realisten und klassiker erkennen wollten, hat in Polikowsky einen neuen verfechter gefunden. Infolgedessen ist in der neueren kritik Mérimées bild als romantiker ziemlich verblaßt, man ist mit einigen dürftigen worten über die deutlichen romantischen elemente in seinen werken hinweggegangen und hat oft etwas einseitig den hauptnachdruck auf mehr äußerliche merkmale seines schaffens gelegt. Über der untersuchung der form und darstellungsweise hat man den inhalt selbst vernachlässigt oder sich doch den richtigen blick dafür trüben lassen. So konnte es kommen, daß einige kritiker nicht einmal die so häufig bei Mérimée auftretende lokalfarbe als romantisches element anerkennen wollten. Während man sich im allgemeinen darüber einig war, Mérimées dramatische und lyrische jugendwerke als romantisch anzusehen, nahm man sich nicht die mühe, auch seinen roman und seine novellen auf romantische elemente hin zu durchforschen. Man erkannte wohl zunächst in den exotischen novellen schon rein äußerlich einige romantische motive, da aber der autor später oft einheimische und moderne stoffe behandelte, da er in seiner darstellung stets streng objektiv zu sein schien und einen nüchternen, klaren stil schrieb, rechnete man ihn bald ohne weiteres zu den realisten.

Aus allen den oben angeführten gründen dürfte wohl eine abermalige behandlung des schwierigen problems der literarischen stellung Mérimées von wichtigkeit erscheinen. Daher soll es der zweck vorliegender arbeit sein, vor allem Mérimées hauptwerk, seinen roman und seine novellen, auf ihre romantischen elemente hin zu untersuchen und somit vielleicht einen neuen gesichtspunkt für die kritische beurteilung unseres autors zu erhalten. Ehe wir jedoch in dieses hauptthema unserer betrachtung eintreten, müssen wir uns vorerst über begriff und wesen der französischen romantik selbst klarheit verschaffen, um so einen festen maßstab für unsere forschungen zu gewinnen.

I. Kapitel.

Das Wesen der französischen Romantik.

Worin besteht das wesen der französischen romantik? Auch über dieses problem herrscht bis heute noch nicht völlige klarheit. Die zahlreichen definitionen der einzelnen kritiker weichen auch in diesem punkte oft noch scharf voneinander ab. Meistens hat man den begriff der romantik zu enge gefaßt, indem man nur das werk eines bestimmten romantikers betrachtete und danach dann die ganze richtung beurteilte.

Im folgenden will ich zunächst die verschiedenen definitionen der französischen romantik auf ihre richtigkeit hin kurz prüfen und erst dann zur betrachtung der eigentlichen romantischen theorie und dichtung übergehen.

1. Die bisherigen Definitionen.

Schon die romantiker selbst haben je nach ihrer eigenart die von ihnen vertretene neue richtung zu erklären versucht. Jedoch ist ihr urteil noch nicht so ernst zu nehmen, da sie sich selbst meistens noch in der entwicklung befanden und den geist dieser ganzen bewegung noch nicht objektiv zu erfassen vermochten. Immerhin ist auch ihre eigene subjektive meinung oft recht interessant und enthält vielfach schon einen teil der wahrheit. So hatte schon die große vorläuferin der französischen romantik, Madame de Staël, teilweise recht, wenn sie nach dem vorbilde der gebrüder Schlegel in Deutschland den romantismus im gegensatz zum klassizismus als *imitation des mœurs chevaleresques et du moyen âge*

chrétien[1]) bezeichnete. Auch Stendhal hatte nicht ganz unrecht, als er schon 1824 schrieb: „*Le ‚romanticisme' est l'art de présenter aux peuples les œuvres littéraires qui, dans l'état actuel de leurs habitudes ou de leurs croyances, sont susceptibles de leur donner le plus de plaisir possible*".[2]) Allerdings verstrickt er sich weiterhin in grobe irrtümer, wenn er u. a. auch in Racine einen *romantique en son temps* erkennen will. Endlich enthält Victor Hugos definition in seiner „Préface" zum „Cromwell" einzelne richtige züge, denn er sieht das wesen der romantik in der *fusion des genres*, der *harmonie du sublime avec le grotesque* und in der *recherche du caractéristique*. Einige jahre später stellt er eine noch allgemeinere definition der romantik auf, indem er sie einfach als *le libéralisme en littérature*[3]) bezeichnet. Auch Vigny, Musset und namentlich Sainte-Beuve äußern sich schon teilweise ganz zutreffend über die französische romantik, doch fehlt ihnen allen noch der blick für den allgemeinen grundzug der neuen geistesbewegung.

Als erster kritiker außerhalb der romantischen schule selbst hat sich schon 1833 V. A. Huber[4]) mit obiger frage beschäftigt. Er führt zunächst das wort „romantik" auf seine etymologische und geschichtliche bedeutung zurück und definiert es danach als eine „modifikation des römischen elements". Schon damals weist er richtig nach, daß „romantisch" und „mittelalterlich" eigentlich ein und dasselbe sei, schon damals stellt er den großen anteil des deutsch-englischen und römisch-christlichen elements an der französischen romantik fest, die sich dadurch scharf vom klassizismus mit seiner verherrlichung des römisch-griechischen altertums unterscheide. Doch einen besonders markanten zug der französischen romantik hat er noch nicht erkannt oder damals noch nicht so deutlich erkennen können, nämlich die unbedingte

---

[1]) Vgl. Madame de Staël, De l'Allemagne, II, kap. 2, 1810.

[2]) Vgl. Stendhal, Racine et Shakespeare, 1824.

[3]) Vgl. V. Hugo, Lettre aux éditeurs des poésies de M. Dovalle, citée dans la Préface d'Hernani.

[4]) Vgl. V. A. Huber, Die neuromantische Poesie in Frankreich und ihr Verhältnis zu der geistigen Entwicklung des französischen Volkes. Leipzig (Brockhaus) 1833. S. 3 ff.

herrschaft des gefühls, den triumph des individualismus in dieser neuen literarischen strömung gegenüber der verstandesliteratur des 17. und 18. jahrhunderts.

Auf diesen zeitgenossen der romantiker folgt nun bald eine lange reihe bedeutender kritiker, die wie Taine, Hennequin, Paul Albert, Brandes u. a. das wesen der französischen romantik zu ergründen suchten. Um aber nicht allzusehr in die breite zu gehen, möchte ich mich gleich den neueren und neuesten literarhistorikern und ihrem urteil über die romantik zuwenden.

Hier verdient vor allem die ansicht F. Brunetières beachtet zu werden. Er nennt die romantik zunächst nur *le contraire du classicisme*. Nach eingehender untersuchung kommt er dann zu dem schlusse, daß der begriff der romantik in der hauptsache als *individualisme* oder *lyrisme* zu definieren sei. Er sagt hierzu: „*Avec le romantisme, c'est le lyrisme qui pénètre toute la littérature française ... Mais avec le lyrisme c'est l'individualisme; et tout le reste — proscription des anciens, imitation des littératures étrangères, couleur locale, rénovation de la langue et de la métrique, violation des règles, mélange des genres — n'a été pour le romantisme que des moyens ou des prétextes dont l'objet ou la fin était d'émanciper l'individu.*“ [1]) Auch in seiner späteren literaturgeschichte [2]) sieht er das hauptkennzeichen der romantik in dem *triomphe de l'individualisme*, in der *émancipation entière et absolue du „moi“*. Mit diesem vortrefflichen urteil hat Brunetière schon im großen und ganzen das richtige erkannt, jedenfalls hat ihn keiner der neueren kritiker hierin zu übertreffen vermocht. Nur in einem punkte geht Brunetière vielleicht etwas zu weit, wenn er der romantik jegliche fähigkeit *de rendre exactement la vie ou la nature* [3]) abspricht. Er verkennt damit den stark realistischen zug, der der französischen romantik im gegensatz zum klassizismus und pseudoklassizismus innewohnt und

[1]) Vgl. F. Brunetière, L'Evolution de la poésie lyrique en France au 19e siècle. Paris (Hach.) 1895. I, S. 177 ff.

[2]) Vgl. F. Brunetière, Manuel de l'histoire de la littérature française. Paris (Delagrave) 1898. S. 421.

[3]) Vgl. F. Brunetière, Etudes critiques, bd. VIII, s. 91.

der in der romantischen schule nur noch nicht gänzlich zum durchbruch kommen kann.

Ähnlich wie Brunetière, doch ohne dessen gründlichkeit, urteilt auch Faguet, der die romantik kurz *une littérature d'inspiration toute subjective, une littérature d'imagination et de sentiment*[1]) nennt. Wenn er jedoch an einer anderen stelle die romantik als *l'horreur de la réalité*[2]) definiert, verfällt er in denselben irrtum wie sein zeitgenosse Brunetière. Auch G. Pellissier weist etwas allgemein auf die *renaissance du spiritualisme*[3]) als einen hauptzug der romantik hin und stellt sich in gegensatz zu den früheren anschauungen, die in der romantik nur die verneinung des klassizismus und die befreiung vom zwange der regeln, oder nur das eindringen des deutsch-englischen elements in die französische literatur zu sehen glaubten. A. David-Sauvageot in der von Petit de Julleville herausgegebenen literaturgeschichte untersucht aufs genaueste die einzelnen grundelemente der französischen romantik, betont dabei besonders den scharfen gegensatz zur klassizistischen literatur, unterläßt es aber, uns eine allgemeine definition des begriffes „romantisch" zu geben. Auch Birch-Hirschfeld vermeidet eine bündige erklärung und drückt sich nach zusammenstellung der früheren definitionen nur sehr vorsichtig über diese schwierige frage aus.

Eine vortreffliche definition schickt hingegen Lanson seiner betrachtung der romantik voraus.[4]) Er stellt sich völlig auf die seite Brunetières, indem er wie dieser den lyrismus als den hauptzug der romantik ansieht: „*Le romantisme est une littérature où domine le lyrisme.*" Doch weist er auch auf die anderen merkmale der romantik, wie opposition gegen die klassiker und ihre regeln, neigung zu mittelalter und fremde, erneuerung der sprache und metrik, gebührend hin.

---

[1]) Vgl. E. Faguet, Etudes littéraires sur le 19e siècle. Paris 1890. Vorrede, s. 7.

[2]) Vgl. E. Faguet, Gustave Flaubert, in der sammlung Les grands écrivains français. S. 28.

[3]) Vgl. G. Pellissier, Le mouvement littéraire au 19e siècle. Paris 1895. S. 81 ff.

[4]) G. Lanson, Hist. d. la litt. fr. S. 930 ff.

Sehr gründlich hat unter den neueren kritikern dann auch Schneegans[1]) unser thema behandelt. Nur legt er etwas einseitig dem mittelalterlichen zuge in der romantik zu große bedeutung bei. Er stellt ihn selbst über den romantischen lyrismus und erwähnt erst an dritter stelle die übrigen kennzeichen der romantik, zu denen er namentlich den demokratischen und religiösen zug, den exotismus, die revolution gegen den klassizismus und die reform der metrik rechnet. Auch auf die vorliebe der romantiker für das malerische, die bald in äußerlichkeitsdienst und effekthascherei, besonders im romantischen drama, ausartet, lenkt er schon unser augenmerk.

Im gegensatz zu ihm bezeichnet Küchler[2]) wieder den lyrismus als den hauptzug der romantik. Er definiert, ähnlich wie schon Brunetière: „Romantik bedeutet herrschaft des gefühls." Doch wie Schneegans den mittelalterlichen zug, betont er etwas übertrieben das lyrische element und vernachlässigt darüber die anderen wichtigen bestandteile der französischen romantik. Mittelalterlicher zug, exotismus, lokalfarbe, antithese, reform der sprache und metrik usw. werden in seinen ausführungen nur beiläufig oder selbst gar nicht erwähnt. Aus diesem grunde verfällt er auch schließlich in den fehler, das gebiet der französischen romantik zu eng abzugrenzen und zu wenig in den rahmen derselben hineinzuziehen.

Seinen ansichten ist bald darauf Olaf Homén in einer rezension im „Literaturblatt"[3]) scharf entgegengetreten. Er tadelt Küchlers definition der romantik ebenso wie das zerrissenheitsdogma und die annahme Rousseaus als schöpfers der romantik und nennt Küchlers ausführungen einseitig und oberflächlich. Nach Homén sind die ersten anfänge des romantismus schon weit früher, etwa in die zeit des jansenismus und quietismus, zu setzen und schon ganz deutlich beim abbé Prévost zu erkennen, und ebenso läßt er im gegensatz

[1]) Vgl. H. Schneegans, Das Wesen der romantischen Dichtung in Frankreich. (Deutsche Rundschau, jahrg. 26, bd. 104, 1900.)

[2]) Vgl. W. Küchler, Französische Romantik. Heidelberg 1908. S. 104.

[3]) Vgl. Olaf Homén, Rezension von Küchlers Französischer Romantik im Literaturblatt f. germ. u. rom. Philol., nr. 3 u. 4 (31. jg., 1910) sp. 106 ff.

zu Küchler die romantische periode bis in die zeit des positivismus, ja bis in die gegenwart hinein, dauern. So kommt er zu der etwas sehr allgemeinen definition: „Romantik heißt jenes ringen um eine weltanschauung, das nach dem untergang der christlichen (in diesem falle: katholisch-klassischen) weltanschauung einsetzt.“ Aus obigen ausführungen ist deutlich zu ersehen, daß Homén in seiner polemik gegen Küchler zu weit geht und daß er gerade in den entgegengesetzten fehler verfällt, zuviel in den begriff der romantik hineinzulegen und ihren rahmen viel zu weit zu spannen. Wie sehr Homén sich irrt, geht u. a. auch aus seinem urteil über Mérimée hervor, den er für streng objektiv hält und gerade deswegen zum echten romantiker stempeln will! Er sagt von ihm: „Romantisch ist jene kunst des Mérimée, die man mit einem wort des dichters eine ‚zugeknöpfte‘ nennen könnte und die ein hauptmerkmal besitzt eben in dem ängstlichen vermeiden von allem, was als persönliche gefühlsäußerung aufgefaßt werden könnte.“ Wenn er ferner Taine wegen seiner lokalfarbentheorie zu den romantikern rechnet und von einer romantik spricht, „die dem geiste des positivismus zwar ihr opfer darbringe, aber damit nicht aufhöre“, so entdecken wir hier widersprüche über widersprüche und müssen Küchler recht geben, wenn er in seiner entgegnung[1]) auf die übertreibungen Homéns hinweist und dessen definition als „vage und verwässert“ bezeichnet.

Schließlich sei hier noch auf das erst jüngst erschienene, geistreiche werk „Le Réalisme du Romantisme“[2]) des schon mehrfach erwähnten kritikers G. Pellissier verwiesen, das noch häufiger im rahmen dieser arbeit heranzuziehen ist. Pellissier hat die ideen des Dänen G. Brandes weiter ausgebaut. Denn er lenkt bei der definition der romantik unseren blick vor allem auf das starke realistische element, das in der romantischen theorie und dichtung gegenüber der französischen literatur des 17. und 18. jahrhunderts enthalten ist. Zunächst untersucht er auf das genaueste den französischen

---

[1]) Vgl. W. Küchler, Französische Romantik. Eine Entgegnung. (Z. f. S. L., bd. XXXVI, 1910.) S. 116 ff.

[2]) Vgl. G. Pellissier, Le Réalisme du Romantisme. Paris (Hach.) 1912.

klassizismus und pseudoklassizismus und weist den gänzlich unrealistischen charakter dieser literarischen strömungen nach. Auf s. 15 f. seines werkes entwickelt er uns sein programm: „*Nous montrerons d'abord que le classicisme n'a véritablement rien de réaliste, et ensuite que, partout où le romantisme s'y oppose, il s'y oppose en vertu de son réalisme.*“ Diesen wichtigen gedanken führt er dann sehr gründlich durch, er entdeckt in der theorie, in der sprache und dem verse der romantiker zahlreiche realistische züge und sucht durch viele beispiele aus den einzelnen dichtgattungen der romantiker die wahrheit seiner behauptungen zu erweisen. Auf s. 78 seines werkes kennzeichnet er den scharfen gegensatz zwischen klassizismus und romantik in folgenden treffenden worten: „*Quand on définit le romantisme comme exclusivement lyrique, on néglige un de ses caractères essentiels. Si nous disions que son rôle fut de substituer le particulier au général, le caractéristique au beau, cette définition marquerait ce qu'il a de réaliste, et ne l'opposerait pas moins au rationalisme classique.*“ Endlich betrachtet er auch noch kurz das verhältnis des romantismus zum nachfolgenden realismus und naturalismus und beschließt sein werk mit den worten: „*Après avoir comparé le Romantisme avec l'école qui le précéda et celle qui le remplaça, peut-être sommes-nous en droit de conclure que, s'opposant au classicisme comme réaliste et naturaliste, il implique déjà et renferme tous les éléments du Réalisme et du Naturalisme*“ (s. 313). Wenn Pellissier in seinen ausführungen auch vielleicht dem realistischen element in der romantik einen etwas zu breiten raum gewährt, wenn er auch das unwahrscheinliche und widerspruchsvolle in den werken der romantiker oft etwas stark vernachlässigt, so gebührt ihm doch das große verdienst, zuerst nachdrücklicher als bisher auf den starken realistischen und naturalistischen zug in der romantischen dichtung aufmerksam gemacht zu haben.

Wie bei der beurteilung Mérimées stoßen wir also auch bei der definition der romantik selbst auf die verschiedenartigsten ansichten der kritiker. Selbst die besten erklärungen, wie die Brunetières und Lansons, sind noch nicht ausreichend und umfassend genug, um uns ein vollkommen klares bild

von dem wesen der französischen romantik zu geben. Aus den mannigfachen definitionen der kritiker lassen sich nun folgende schlüsse ziehen: Die bezeichnung „romantik“ für diese epoche der französischen literaturgeschichte ist eine ganz willkürliche und zufällige. Sie ist durch Madame de Staël von den gebrüdern Schlegel übernommen und nur teilweise zutreffend einer neuen geistesbewegung in Frankreich beigelegt, deren hauptwesen sich zunächst in einer opposition gegen den klassizismus und die verstandesliteratur des 18. jahrhunderts aussprach. Mithin ist das wort „romantik“ nur ein zum teil berechtigter historischer begriff, nur eine „etikette“, ein unbestimmter, vager ausdruck für die neue literarische strömung in Frankreich. Der inhalt dieses dunklen begriffes ist deshalb besonders eingehend zu untersuchen. Gleich hier sei nun hervorgehoben, daß eine bündige und ausreichende definition des wesens der französischen romantik äußerst schwierig, wenn nicht unmöglich ist. Daher können uns auch alle erklärungen der kritiker nicht völlig befriedigen. Nur auf umwegen kann man hier zum ziele gelangen. Das hauptmerkmal der romantik, das eindringen des lyrismus und subjektivismus in die französische literatur, haben wohl alle kritiker richtig erkannt. Doch damit ist das wesen der romantik noch lange nicht erschöpft, denn bei der betrachtung der anderen wichtigen kennzeichen ist zunächst noch das fremde element, der exotismus in ort und zeit, in der französischen romantik zu erwähnen. Hieraus erklärt sich vor allem die vorliebe der romantiker für das glänzende, malerische mittelalter, für fremde länder und sitten, für das farbenprächtige, äußerliche und dekorative, für die „couleur locale“. Schon dieses bedeutende moment in der französischen romantik ist von manchen kritikern unberücksichtigt gelassen worden. Noch mehr wurde aber von fast allen ein dritter wesentlicher zug der romantik vernachlässigt, nämlich die neigung zum unwahrscheinlichen, wirren und unbestimmten, ja zum widersinnigen und gegensätzlichen, zum widerspruch. Dieses antithetische element, das schon in V. Hugos „Préface“ eine bedeutende rolle spielt, bildet ein ganz spezifisches kennzeichen der romantik. Es ist nur in ihr möglich und trennt die romantik einerseits scharf vom klassizismus und andererseits auch vom späteren

realismus und naturalismus. Also auch in dieser hinsicht ist mithin Homéns behauptung zu widerlegen, der die romantik noch weit in die zeit des realismus hineinragen lassen will. Denn unwahrscheinlichkeit und realismus sind eben zwei unvereinbare begriffe. Mit diesem antithetischen zuge hängt in der romantik ferner das melodramatische element zusammen. Das seltsame und sonderbare, das groteske und romaneske, die abenteuerliche technik, die sich in der darstellung des unheimlichen, fantastischen und aufregenden gefällt, spielt nun bald bei den romantikern eine große rolle.

In diesen drei hauptmotiven, dem lyrismus und subjektivismus, dem exotismus in ort und zeit, der neigung zur antithese mit dem sich daraus ergebenden melodramatischen element, sehen wir die wichtigsten merkmale der französischen romantik vereinigt. In ihnen allen spricht sich eine scharfe opposition gegen den klassizismus und den pseudoklassizismus mit ihrem regelnzwang aus. Doch noch ein vierter wesentlicher zug, der allerdings schon teilweise aus der romantischen lokalfarbentheorie hervorgeht, kennzeichnet die romantik gegenüber der literatur der beiden vorhergehenden jahrhunderte, das ist ein stark realistischer und naturalistischer einschlag, der sich oft ganz deutlich bei vielen romantikern verfolgen läßt. Allerdings gehen manche von ihnen bald wieder über die romantische theorie der *nature et vérité* hinaus und verfallen, wie wir oben gesehen haben, in eine neigung zum unwahrscheinlichen und selbst zum widersinnigen. Der hang zum natürlichen, wirklichen und konkreten, der den romantikern von anfang an innewohnte und der sie ebenfalls in scharfen gegensatz zu der abstrakten klassizistischen und rationalistischen schule stellte, konnte noch nicht so schnell zum durchbruch kommen, und erst der folgenden generation blieb es vorbehalten, diese theorie in ihren werken völlig zur ausführung zu bringen.

Neben diesen hauptzügen der romantik spielen kleinere kennzeichen, wie reform der sprache und metrik, bilderreicher stil usw., nur eine untergeordnete rolle, teilweise lassen sie sich auch aus obigen hauptmotiven selbst erklären. Da nun aber lyrismus, fremde motive, melodramatische und auch realistisch-naturalistische elemente einzeln schon früher in

der französischen literatur aufgetreten sind, so ist wohl das eigentliche wesen der romantik in der engen verbindung aller dieser züge unter vorherrschaft der persönlichen, stets antiklassizistisch gerichteten stimmung des autors zu suchen, die wir bei jedem romantiker mehr oder minder stark vertreten finden. Auch diese kurze erklärung des wesens der französischen romantik kann keinen anspruch auf vollständigkeit erheben, doch würde eine eingehendere untersuchung dieser schwierigen frage viel zu weit führen, und daher glaube ich, mich im rahmen dieser arbeit auf die oben gegebene definition beschränken zu dürfen.

2. Die romantische Theorie.

Als V. Hugo 1827 seine „Préface“ [1]) zum „Cromwell“ schrieb, hatte er noch keine feste, zielbewußte dichterschule, noch keine bedeutenderen romantischen werke vor sich wie Boileau, der seine kunstlehre einfach aus den schon vorhandenen klassikern und ihren werken abstrahierte. Er stellte vielmehr ein ganz neues programm auf, das erst in der praxis seine probe bestehen mußte. Daher erklären sich auch die vielen irrtümer und übertreibungen V. Hugos, die durch die spätere romantische dichtung erst teilweise beseitigt und gemildert werden mußten. Seine ansichten in der „Préface“ machen mithin das eigentliche wesen der romantik, oder auch nur des romantischen dramas, nicht aus, denn was er dort fordert, ist oft etwas unmögliches. Schon in seinem „Cromwell“ selbst, der als praktisches muster und schulbeispiel für seine anschauungen dienen sollte, vermochte er seine eigenen forderungen für das romantische drama nicht einzuhalten.

Die lieblingsidee V. Hugos, die die ganze „Préface“ durchzieht, ist die herrschaft des „grotesken“ in der modernen literatur. Aus der natürlichen verbindung des „schönen“ mit dem „häßlichen“, des „erhabenen“ mit dem „grotesken“, wie wir sie im leben wirklich vorfinden, sei das moderne drama entstanden. Auf diesen dualismus der menschlichen natur, der in der lehre des christentums wurzele, habe der romantische dichter stets zu achten. Mit dieser theorie begründet also

[1]) Vgl. M. Souriau, La Préface de Cromwell. Paris 1897.

V. Hugo schon die herrschaft der „antithese“ in der romantischen dichtung. Im zweiten teile seiner abhandlung wendet er sich scharf gegen die klassizistische und nachklassizistische literatur und die von ihr fälschlich nach dem vorbilde der alten aufgestellten regel von den drei einheiten. Nur die einheit der handlung, die er „einheit des interesses“ nennt, erkennt er als berechtigt an, die einheit des ortes und der zeit dagegen verwirft er als „unsinnige und unnatürliche schikanen des genies“. So kommt er zu seinem zweiten großen grundsatz: „*Le poète ne doit prendre conseil que de la nature, de la vérité et de l'inspiration qui est aussi une vérité et une nature.*“ Doch versteht er unter dieser forderung nach natur und wahrheit nicht eine bloße kopie der natur, nicht eine *vérité absolue*, sondern die *vérité de l'art*, die oft himmelweit verschieden sei von der wirklichkeit des lebens. Aus diesem grundsatz heraus stellt er dann seine lokalfarbentheorie auf, die auch später in der romantischen dichtung eine große rolle spielt. Auch hier, wie fast überall, stoßen wir auf seinen scharfen protest gegen das klassische drama, wenn er an stelle der von den klassikern geforderten *recherche du beau* die *recherche du caractéristique* setzt und eine *fusion des genres* anstatt der bisherigen scharfen trennung der einzelnen dichtgattungen verlangt. Selbst der schluß seiner „Préface“ klingt in eine heftige polemik gegen die herrschaft der klassiker in der französischen literatur aus, denn er gibt hier die grundzüge einer reform der metrik und sprache an und sucht sich auf jede weise von dem zwange klassischer regeln und formeln zu befreien.

Übersehen wir nun diese kurze zusammenfassung der hauptgedanken V. Hugos in seiner „Préface“, so erkennen wir sofort, daß der autor hier kein eigentliches system der romantik begründet hat. Vielmehr hat er namentlich in der zweiten hälfte seiner abhandlung den hauptnachdruck auf die verwerfung klassischer formen gelegt. Diese bei V. Hugo stets wiederkehrende strikte ablehnung der klassiker muß uns zu einem vergleich der klassischen theorie mit der romantischen führen. Wir werden hier bald sehen, daß V. Hugo für den romantismus eigentlich nur das wiederholt hat, was schon Boileau im 17. jahrhundert für das klassische theater

gefordert hatte. Namentlich im dritten gesange seines „Art poétique“ v. 103 ff. stellt Boileau mehrere grundsätze auf, denen die ideen V. Hugos in seiner „Préface“ stark ähneln, ja oft fast wörtlich gleichen. So sagt Boileau dort zunächst:

„Des héros des romans fuyez les petitesses:
Toutefois aux grands cœurs donnez quelques faiblesses.
A ces petits défauts marqués dans sa peinture
L'esprit avec plaisir reconnaît la nature.“

Er lehnt also die schilderung von idealfiguren ab und verlangt schon damals, als der wirklichkeit entsprechend, die sogenannten „caractères mixtes“, wenn er auch noch nicht soweit geht wie V. Hugo, der in seinen hauptfiguren fast stets die übertriebene antithese „schöne seele in häßlichem körper“ oder umgekehrt zum ausdruck bringt. Weiterhin fordert Boileau:

„Des siècles, des pays, étudiez les mœurs:
Les climats font souvent les diverses humeurs.“

In diesen worten spricht er sich also schon fast deutlicher als V. Hugo für die lokalfarbentheorie aus. Auch die forderung nach *nature et vérité* erhebt Boileau schon im „Epître IX“ v. 86 ff.:

„... La nature est vraie et d'abord on la sent.
C'est elle seule en tout qu'on admire et qu'on aime ...
Chacun pris en son air est agréable en soi ...“

oder in seinem berühmten ausspruch: *„Rien n'est beau que la vrai.“* Wir sehen mithin, daß die klassische und romantische theorie in ihren hauptzügen oft überraschend übereinstimmen. Der große unterschied liegt nur in der klassischen und romantischen dichtung selbst: die klassiker und ihre epigonen führten diese forderungen überhaupt nicht aus, die romantiker aber führten sie meistens falsch und übertrieben aus.

Betrachten wir ferner die „Préface“ genauer, so finden wir darin schon von anfang an ein deutliches realistisches und selbst naturalistisches element, das nur noch nicht zur völligen entfaltung kommen kann. Damit hat die romantik dem späteren realismus und naturalismus schon den weg gebahnt. Mithin sind romantik und realismus auch keine eigentlichen gegensätze, der realismus ist nicht etwa eine revolution

gegen die romantische idee, sondern er ist nichts anderes als eine konsequente weiterentwicklung des romantismus. Wir stehen also vor der interessanten tatsache, daß sämtliche drei großen literarischen schulen in Frankreich, der klassizismus, die romantik und der realismus, mit ihm der naturalismus, in ihren theorien fast buchstäblich übereinstimmen. Der große unterschied liegt nur in der verschiedenartigen auffassung und ausübung dieser theoretischen forderungen in der dichtung selbst, und aus diesem grunde erklärt sich auch der heftige kampf, den diese drei dichterschulen stets miteinander geführt haben. So darf Pellissier mit recht behaupten: „*Nos trois grandes écoles littéraires ont également prescrit d'imiter la nature; pourtant l'école romantique combattit l'école classique et l'école naturaliste combattit l'école romantique. Rien là d'étonnant. Le principe d'où elles partent toutes les trois, est un principe relatif, approximatif; chacune l'applique à sa façon.*“ [1])

3. Die romantische Dichtung.

Betrachtet man die romantische dichtung in ihrer gesamtheit, so wird man bald bemerken, daß sich ihr wesen nach einer negativen und nach einer positiven seite hin zu erkennen gibt. Der negative grundzug der romantik besteht in einer gegenbewegung gegen den klassizistischen formalismus des 17. und gegen die verstandesliteratur des 18. jahrhunderts, wie sich im folgenden noch genauer zeigen läßt.

A. Negative Elemente: Opposition gegen den Klassizismus und die Aufklärung.

Schon bei der besprechung der romantischen theorie haben wir gesehen, daß V. Hugo in seiner „Préface“ das hauptgewicht auf die verwerfung klassischer regeln und formeln gelegt hat. Auch in der romantischen dichtung kommt diese scharfe ablehnung des klassizistischen französischen theaters stark zur geltung. Jeder romantiker verrät in seinen werken mehr oder minder deutlich seinen haß gegen den klassizismus

[1]) Vgl. G. Pellissier, Le Réalisme du Romantisme. 1912. S. 304.

und gibt dieser stimmung entweder in direkten satirischen anspielungen oder in einer absichtlich vulgären und antiklassizistischen form und sprache ausdruck. In diesem punkte sind sich alle romantiker einig, während sie sonst oft stark voneinander abweichen und manchmal selbst in direktem widerspruch zueinander stehen. Nur nicht klassizistisch sein, nur kein regeln- und formelnzwang! heißt ihre gemeinsame losung, die sie mit aller kraft durch wort und tat zu vertreten suchen.

Neben dieser mehr äußerlichen gegenbewegung gegen die strenge klassische form des 17. jahrhunderts zeigt sich in der romantischen dichtung aber auch eine innere negative tendenz, die sich gegen die aufklärung und die verstandesliteratur des 18. jahrhunderts richtet. In scharfem gegensatz zu den rationalisten und ihrer einseitigen verherrlichung des nüchternen verstandes begründen Rousseau und Chateaubriand, die beiden großen vorläufer der romantik, die herrschaft des gefühls in der französischen literatur. Auf dem von ihnen gebahnten wege schreiten die romantiker nun konsequent weiter, sie verwerfen den rationalismus Voltaires und setzen an die stelle des kühl erwägenden verstandes die ungestüm vorwärtsstürmende leidenschaft. So läßt sich durch die ganze romantische dichtung hindurch ein deutliches negatives element verfolgen, das sich einerseits in einer opposition gegen den klassizismus und andererseits in einer ablehnung der verstandesliteratur des 18. jahrhunderts ausspricht. Die romantiker gehen also nicht aus von der französischen literatur der beiden vergangenen jahrhunderte, sie begeistern sich vielmehr für die französische dichtung des 16. jahrhunderts, für Ronsard und die Plejade. Noch mehr aber stehen sie unter dem einflusse fremder literaturen, und namentlich sind es nun die großen deutschen und englischen autoren der neueren zeit, die ihnen anstatt der von den klassikern und rationalisten bewunderten antike als vorbild dienen.

B. Positive Elemente.

Nach der betrachtung der romantik in ihrem gegensatz zum klassizismus und zur aufklärung können wir uns nunmehr den eigentlichen positiven elementen zuwenden, die das

wesen der neuen literarischen bewegung in Frankreich ausmachen. Schon oben haben wir die drei hauptzüge der romantischen dichtung in der herrschaft des lyrismus, der vorliebe für das exotische in ort und zeit und in der neigung zur antithese und zum melodramatischen festgestellt. Diese drei grundelemente will ich nun zunächst einer genauen betrachtung unterziehen, dann sind die anderen romantischen motive und die charaktere kurz zu besprechen, und endlich soll ein vergleich zwischen der romantischen theorie und dichtung dieses kapitel beschließen.

a) Subjektivismus und Herrschaft des Gefühls.

Die großen vorläufer der romantik, vor allem Rousseau, der begründer des naturgefühls, und Chateaubriand, der typus des weltschmerzlers, brachten jenen tief empfindsamen zug in die französische literatur, der bald das hauptmerkmal der romantik werden sollte. Gefördert wurde das eindringen des subjektivismus noch durch die angstvolle revolutionszeit und ihre nachwirkungen, die das gefühlsleben der jungen romantiker bis zum übermaß steigerten. So ist fast jeder romantiker nicht nur in seiner lyrik, sondern auch in seinen romanen, ja selbst in seinen dramen ein mehr oder minder starker vertreter der ich-dichtung. Daher kommt es auch, daß die blüte der französischen romantik namentlich in der lyrik liegt, da diese dichtgattung für den ausdruck der persönlichen empfindung des autors besonders geeignet ist, während der roman und vor allem das theater der romantiker oft an zu stark auftretendem subjektivismus und lyrismus leidet. Mit dieser hervorkehrung des „ich“ hängt aber auch ein weiteres, bisher nur sehr wenig berücksichtigtes charakteristikum der romantik zusammen, nämlich die regellose kampfesstimmung der einzelnen romantiker, die sich nicht nur in der satire gegen den klassizismus und die aufklärung, sondern auch in ihrem haß gegen moderne, gesellschaftliche, religiöse und politische zustände zu erkennen gibt. Infolge ihrer bewunderung für das fremde, für das malerische mittelalter sehen die romantiker voller verachtung auf die schale, farblose gegenwart herab. Sie verspotten den spießbürger und die scheinheilige moderne gesellschaft, sie bäumen sich selbst gegen staatliche ordnung

und gesetze auf. Ihr ideal ist die ungestüm vorwärtsstürmende leidenschaft, die sich um zwang und konvention nicht kümmert. In diesem mehr oder minder starken betonen ihrer subjektiven ideen sind sich alle romantiker gleich, alle kämpfen sie für ihre persönlichen anschauungen, sei es in der literatur, in der gesellschaft, in der politik oder in der religion. Fast alle romantiker, mit wenigen ausnahmen wie Stendhal und Mérimée, sind ferner auch äußerlich fromme und begeisterte katholiken. Den grund zu diesem stark religiösen element in der romantik, das sich bei einzelnen oft bis zu mystischer schwärmerei, bigotterie und frömmelei gesteigert findet, legte wiederum Chateaubriand, der die aufmerksamkeit der romantiker auf die schönheit des christentums lenkte. Doch diese erscheinung hat noch einen anderen tieferen grund. Da die romantik mit ihrer verherrlichung des gefühls auch eine gegenbewegung gegen die aufklärung und die verstandesliteratur des 18. jahrhunderts ist, so ergibt sich schon daraus von selbst dieser stark religiöse zug, der den meisten romantikern wenigstens nach außen hin eigen ist. Mit der abkehr von der romantik, ja schon bei einigen romantikern selbst, verschwindet aber dieses religiöse moment bald wieder, es räumt der nun beginnenden materialistischen weltanschauung seinen platz ein. Ebenso mußte gegen die ausschließliche herrschaft des gefühls überhaupt, die bei vielen romantikern sogar in trostlosen pessimismus und verzweifelten lebensüberdruß ausartete, bald eine reaktion eintreten. Diese reaktion brachten die modernen realisten und naturalisten, die sich zwar scharf gegen den energielosen sentimentalismus der romantiker und das unwahrscheinliche und übertriebene in der romantischen dichtung wandten, die aber sonst die romantische theorie im großen und ganzen übernahmen und nun wirklich konsequent durchführten.

b) Mittelalterlicher und exotischer Zug.

Neben dem grundelement der romantik, dem lyrismus und subjektivismus, ist als zweites wichtiges merkmal die vorliebe der romantiker für das mittelalterliche und fremde hervorzuheben. Dieser zug galt früher als das hauptkennzeichen der romantik. So behaupteten schon Madame de Staël

und der erste kritiker der romantik, V. A. Huber, daß „romantisch“ und „mittelalterlich“ ein und dasselbe sei, und auch noch neuerdings hat Schneegans den mittelalterlichen zug als „das eigentümlichste der romantik“ hingestellt. Auch hiermit konnten sich die romantiker ja in scharfen kontrast zu den klassikern stellen, die ihre stoffe fast stets dem heidnischen, griechisch-römischen altertum entlehnt hatten. Mit ihrer vorliebe für das mittelalterliche und ihrem protest gegen das unnatürliche und unhistorische klassische theater ging hand in hand die realistische forderung der genauen wiedergabe der sitten und anschauungen eines jeden zeitalters. Möglichst viel und möglichst echte „lokalfarbe“ zu geben, war von nun an das ziel aller romantiker. Doch nicht nur das fernliegende in der zeit fesselte die aufmerksamkeit der romantiker, sondern ihre fantasie schweifte auch mit vorliebe in fremde, noch wenig von der kultur berührte länder und zonen. Spanien mit seiner glänzenden vergangenheit und der farbenprächtige Orient, den V. Hugo besonders in der vorrede zu seinen „Orientales“ verherrlichte, regte sie in ihren dichtungen besonders an. Überhaupt wirkte alles fremde für sie schon romantisch, daher erklärt sich auch ihre bewunderung für fremde literaturen, die namentlich den großen englischen und deutschen dichtern zum ersten male eingang in Frankreich verschaffte. Aus dieser begeisterung für das mittelalter und für fremde länder und sitten stammt auch die vorliebe der romantiker für das malerische, glänzende und auffallende. Doch wie beim lyrismus gingen die romantiker auch bald in dieser hinsicht zu weit. Sie blieben nicht bei der wirklichkeit und der historisch getreuen sittenschilderung, wie sie V. Hugo in seiner „Préface“ verlangte, stehen. Vielmehr artete ihre vorliebe für die lokalfarbe und das farbenprächtige oft in eine sucht zum äußerlichen, dekorativen, zu knalleffekten, namentlich im drama und roman, aus. So finden wir hier in der romantik sogar einen scharfen widerspruch; denn diese bevorzugung des äußerlichen sticht seltsam ab von der sonstigen tiefinnerlichkeit, empfindsamkeit und gefühlsherrschaft der romantiker. Doch spielt ja der widerspruch überhaupt eine wichtige rolle in der romantik, wie wir im folgenden noch genauer sehen werden.

c) Antithese und melodramatisches Element.

Mit der neigung zum äußerlichen und auffallenden hängt auch die vorliebe der romantiker für die antithese zusammen. Schon V. Hugo hatte in seiner „Préface“ dazu den anstoß gegeben, wenn er die *harmonie des contraires* in den charakter seiner helden legte. Der kontrast wirkt ja immer besonders auffallend. So kam es, daß die romantiker bald in ihren motiven, ihren charakteren und selbst in ihrem stil häufig und gern die antithese verwandten. Trotz der forderung V. Hugo's nach *nature et vérité* artete dieser antithetische zug aber vielfach in eine neigung zum unwahrscheinlichen, unklaren und selbst widersinnigen aus. So entwickelte sich, namentlich im romantischen drama, schnell das melodramatische element. Das groteske und romaneske, die liebe eines banditen oder dieners zu einer vornehmen dame, ja selbst zu einer königin, und ähnliche fantastische motive bilden bald den lieblingsgegenstand ihrer schilderungen. Aber sie gehen selbst noch weiter: beeinflußt durch die englische und namentlich die deutsche romantik, finden sie bald gefallen am sonderbaren, seltsamen, märchenhaften, ja am aufregenden, unheimlichen und schauerlichen. Wie im drama durch das melodramatische element, suchen sie in der lyrik und vor allem im roman durch abenteuerliche technik zu wirken. Geheimtüren, dunkel der nacht, schaurige umgebung, verfallene burgen, geister und gespenster, auch duelle, gift und mord spielen bald eine große rolle in allen dichtgattungen. Melodramatische und echt romantische wirkung wird aber gewissermaßen auch erreicht durch überraschung, zufall, verwechslung, verkleidung, verstellung und andere kunstgriffe, die wir besonders im roman und drama jener zeit finden. Ähnliche züge zeigen sich zwar schon früher vereinzelt in der französischen literatur (vgl. z. b. Molières komödien), aber erst die absichtliche häufung solcher motive namentlich in ernsten stücken ist für die romantische dichtung charakteristisch.

d) Andere romantische Züge.

Neben diesen drei hauptelementen treten uns noch einige andere züge entgegen, die für die romantische dichtung bezeichnend sind. Mit der opposition gegen den klassizismus

und den zwang der regeln geht zusammen eine reform der metrik und sprache durch die romantiker. An die stelle des klassischen alexandriners, der sklavisch an die cäsur in der mitte gebunden war, setzten sie den freien romantischen alexandriner mit verstellbarer cäsur. Auch die sprache suchten sie zu erneuern, indem sie gegenüber der geschraubten und abstrakten ausdrucksweise der klassiker eine natürliche, ungezwungene, volkstümliche sprache verlangten. Aber auch in diesem punkte gingen sie bald weit über die romantische theorie hinaus. Ihre vorliebe für das äußerliche, prunkende und dekorative machte sich auch bald in ihrer sprache bemerkbar. Statt der geforderten einfachen und natürlichen rede finden wir bei vielen romantikern übermäßigen schwulst, bilderreichtum, metaphern und symbole; nur wenige unter ihnen wie Mérimée sind in ihrem stile der romantischen theorie treu geblieben. Doch trotz ihrer übertreibungen wirkten die romantiker gerade durch ihren wortreichtum sprachschöpferisch. Infolge ihres interesses für das fremde in ort und zeit übernahmen sie viele längst vergessene ausdrücke aus dem mittelalter, führten aus dem auslande zahlreiche worte ein und verschafften so auch der sprache neues leben und neue quellen.

Charakteristisch für die romantik ist ferner, daß sie im gegensatz zu der klassischen und nachklassischen literatur des 17. und 18. jahrhunderts ihren rahmen viel weiter spannt und ihre stoffe nur selten noch aus der griechischen und römischen antike, vielmehr meist aus dem mittelalter und selbst schon aus dem leben der gegenwart schöpft. *L'art libre* oder noch besser *l'art pour l'art* ist die schon in der „Préface" V. Hugos versteckt auftretende devise der romantik; nur kein regelnzwang, sondern völlige freiheit in der wahl und behandlung des stoffes, so lautet ihre stets wiederkehrende forderung. Am deutlichsten zeigt sich dieser neue zug im romantischen drama. Spielten in der klassischen tragödie die könige und fürsten die wichtigste rolle, so tritt im romantischen drama auch das volk mehr in den vordergrund. Zwar wird der königliche hof noch nicht ganz aus dem drama verbannt, doch das hauptinteresse konzentriert sich auf den volkshelden, den diener, ja selbst den banditen, der uns stets edler und sympathischer geschildert wird als der fürst und

der vornehme. Noch mehr als im bürgerlichen drama des 18. jahrhunderts tritt jetzt auch die liebe in der familie, die vaterliebe, mutterliebe und kindesliebe hervor, während die klassische tragödie nur die liebe des vornehmen mannes zu der vornehmen dame schilderte. In diesem mehr volkstümlichen und der wirklichkeit entsprechenden zuge, der sich nun auch in der lyrik und im roman allmählich entwickelt, ist wiederum eine deutliche hinneigung zum realismus zu erkennen, der ja nur als eine natürliche fortentwicklung der romantik aufzufassen ist. Diese mehr und mehr demokratisierende richtung in der französischen literatur endet dann schließlich im naturalismus, der seine motive ohne rücksicht auf künstlerische gestaltung aus den tiefen der menschlichen gesellschaft hervorholt. Aus dem oben gesagten ist jedoch nicht zu schließen, daß schon in der romantik eine ausgesprochen demokratische tendenz wie später im realismus und naturalismus vorherrscht, vielmehr besteht das verdienst der romantik vor allem darin, das eng begrenzte stoffgebiet des klassizismus und pseudoklassizismus erweitert und das allgemein-menschliche und im leben vorkommende in ihren bereich gezogen zu haben.

Schließlich ist auch schon ein deutlicher realistischer zug in der romantischen dichtung gegenüber der literatur des 17. und 18. jahrhunderts erkennbar. Dieses starke realistische element ist jedoch schon oben bei der besprechung des werkes von G. Pellissier, „Le Réalisme du Romantisme", so eingehend behandelt worden, daß es hier keiner weiteren untersuchung bedarf. Überdies befinden wir uns hiermit schon auf der übergangszone zum realismus selbst, welche die drei eigentlichen hauptmerkmale der romantik nicht mehr so klar hervortreten läßt wie die blütezeit der jungen schule um 1830.

e) Romantische Charaktere.

Das übermäßig gesteigerte gefühlsleben der romantiker prägt sich deutlich ab in dem typus des romantischen helden. Er ist fast immer ein echter vertreter der „maladie romantique", schon von jugend auf lastet irgendein verhängnis auf seinem leben, das ihn zur melancholie, zur weltverachtung, zur verzweiflung und oft zum selbstmord treibt. Fast stets trennt

ihn ein unüberwindliches hindernis von der geliebten. Innere zerrissenheit kennzeichnet so sein ganzes wesen, er ist ein melancholiker, ein weltschmerzler und trüber pessimist. Auch hier tritt also der romantische lyrismus und subjektivismus wieder deutlich hervor, denn der romantische dichter legt in die figur seines helden nichts anderes als sein persönliches „ich" und seine eigenen empfindungen. So sagt Nebout mit recht: *„Ainsi dans le héros romantique nous retrouvons le poète, l'homme du 19. siècle, perdu dans la foule, qui aspire à tout, se sent égal à tout, peut aimer au-dessus de lui, enfin un morbide, un malade."* [1])

Neben der inneren zerrissenheit bestimmt aber auch oft die antithese das wesen des romantischen helden. Diesen grundsatz hatte bekanntlich V. Hugo schon theoretisch in seiner „Préface" aufgestellt, indem er in der „natürlichen verbindung des häßlichen mit dem schönen", in der *mélange du grotesque avec le sublime* die wirklichkeit im leben wiederzuerkennen glaubte. So kommt es, daß die meisten romantischen charaktere in mehr oder minder starkem maße die *harmonie des contraires* in sich tragen. Edle banditen, „adorables méchantes", d. h. schöne frauen mit boshaftem charakter, und ähnliche figuren mehr werden uns von den romantikern besonders häufig und gern geschildert.

Ein deutliches merkmal des romantischen helden gegenüber dem klassischen bildet schließlich die romantische liebe. Sie ist eine rückkehr zu der chevaleresken liebe des mittelalters. Während die klassische liebe mehr als eine schwäche galt, ist die romantische liebe etwas großes, erhabenes und heiliges, das den menschen läutert und erhebt. Daher ist sie auch selbstlos, uneigennützig und eines jeden opfers fähig; die klassische liebe hingegen war nur imstande, die ehre zu achten. Die romantische liebe überwindet alle schranken und hindernisse, sie ist der triumph der romantischen „passion", der natürlichen, gefühlsmäßigen leidenschaft über den nüchternen, kühl erwägenden verstand.

---

[1]) Vgl. P. Nebout, Le drame romantique. Paris 1906, thèse de doctorat. S. 161.

4. Vergleich zwischen der Theorie und der Dichtung der Romantiker.

Bei einem vergleiche zwischen der theorie und der dichtung der romantiker müssen uns schon auf den ersten blick starke abweichungen ins auge fallen. Die hauptsächlichsten unterschiede habe ich schon oben bei der betrachtung der romantischen dichtung erwähnt und will sie hier nur nochmals kurz zusammenfassen.

Während die klassiker die theoretischen forderungen Boileaus überhaupt nicht beachteten, verfielen die romantiker in das andere extrem. In ihrem jugendlich wilden vorwärtsstürmen gingen sie bald weit über die theorien V. Hugos hinaus. Statt die oft ganz richtigen und nur teilweise unausführbaren ideen ihres führers zu beherzigen, verstanden sie dieselben meist falsch und gerieten in ihren dichtungen bald in irrtümer und übertreibungen. Allerdings gab ihnen V. Hugo selbst dazu den anstoß, denn ihm selbst war es nicht möglich, in dem seiner „Préface“ beigegebenen schuldrama „Cromwell“ seine eigenen forderungen in die wirklichkeit umzusetzen. So gingen die romantiker trotz der geforderten *nature et vérité* vielfach zur schilderung des unwahrscheinlichen und widerspruchsvollen über, und erst der nachfolgenden generation blieb es vergönnt, die theorien V. Hugos in ihren werken zu verwerten. Aus der lokalfarbentheorie heraus entwickelte sich bald die vorliebe der romantiker für das äußerliche und dekorative, für knalleffekte im drama und roman. Die verherrlichung des gefühls führte sie bald zu krankhaften übertreibungen, zur „maladie romantique“, zum trostlosen pessimismus und zur trüben melancholie. Selbst ihre forderung nach einer natürlichen und ungezwungenen sprache vermochten sie nicht durchzuführen, vielmehr sind ihre dichtungen mit wenigen ausnahmen durch noch größeren rhetorischen schwulst gekennzeichnet als die der so oft verspotteten klassiker.

So sehen wir, daß die romantiker der theorie V. Hugos nicht treu bleiben. Blindlings stürmen sie vorwärts und kehren sich nicht an die ihnen gesteckten ziele. Daher ist die eigentliche romantische bewegung auch nur von kurzer

dauer, nur ein versuch gewesen. Schon in ihrem eigentlichen programm fanden sich zu viele widersprüche. Ihre theorie übernahmen die romantiker vom klassizismus, führten sie aber falsch aus und neigten in ihren dichtungen bald zum realismus. So steht die romantik in der Mitte zwischen dem klassizismus und dem realismus, trägt jedoch zu dem letzteren schon deutliche keime in sich. Daher ist es auch gerade bei einem so strittigen autor wie Mérimée schwierig zu entscheiden, ob er mehr zur romantik oder zum realismus zu rechnen ist. Man darf sich bei seiner kritischen würdigung nicht auf der verschwommenen übergangslinie dieser beiden großen literarischen schulen halten, sondern muß die hervorstechendsten eigentümlichkeiten beider richtungen aus seinen werken hervorsuchen und einander gegenüberstellen. Man muß die jugendzeit des romantismus mit der blütezeit des realismus in Mérimées schaffensweise vergleichen, erst dann kann man mit genügender sicherheit feststellen, welcher richtung unser autor in der hauptsache zuzuweisen ist.

II. Kapitel.

Mérimée als Romantiker in seinen dramatischen und lyrischen Jugendwerken.

Prosper Mérimée eröffnete seine literarische laufbahn als dramatiker und lyriker. Vom jahre 1825 an, dem erscheinungsjahre seines erstlingswerkes, des „Théâtre de Clara Gazul", widmete er sich ausschließlich dem drama und der lyrik; erst mit dem jahre 1829 begann er allmählich auf das gebiet des romans und der novelle überzugehen, auf dem er seine eigentliche berühmtheit erlangen sollte. Nur sehr selten hat er sich nach dem großen erfolge seines historischen romans, der „Chronique du règne de Charles IX", im jahre 1829, wieder dem drama oder der lyrik zugewandt, sein hauptinteresse ruht von nun an, abgesehen von seinen arbeiten als forscher und gelehrter, auf dem gebiete der novelle. Mithin ist seine dramatische und lyrische tätigkeit als sein eigentliches jugendwerk zu betrachten, es fällt in der hauptsache in die jahre 1825 bis 1829, also in die sturm- und drangzeit der jungen romantischen schule. Auch Mérimée wurde bald von dem taumel, der die geister damals gepackt hatte, mit fortgerissen; auch er zeigt sich uns bald als ein begeisterter verfechter der neuen romantischen ideen. Daher darf es uns nicht wundern, daß wir in seinen jugendarbeiten, seinem theater und seiner lyrik, ein rein romantisches werk vor uns sehen, das dem geiste und der denkweise des jungen romantischen geschlechts vor 1830 in vollem maße rechnung trägt. Im folgenden will ich nun versuchen, Mérimée in seinen dramatischen und lyrischen jugendwerken als reinen romantiker nachzuweisen.

1. Das „Théâtre de Clara Gazul“.

Das „Théâtre de Clara Gazul“ ist schon in der art seines erscheinens und in seiner ganzen äußeren form als echt romantisches werk gekennzeichnet. Mérimée liebte von jugend auf nach dem vorbilde englischer romantiker wie Walter Scott, des „großen Unbekannten“, das geheimnisvolle, die mystifikation. Daher umgab er sich bei der veröffentlichung seines „Théâtre de Clara Gazul“, wie namentlich später bei seiner „Guzla“, mit einem geheimnisvollen dunkel. Er täuschte das publikum über den eigentlichen verfasser, indem er sein theater als das werk einer spanischen schauspielerin und seine lyrik als die improvisierten balladen eines illyrischen straßensängers ausgab. Er trieb diese mystifikation selbst soweit, daß er noch nicht einmal als angeblicher übersetzer dieser werke seinen namen preisgab. So nannte er sich als übersetzer des „Théâtre de Clara Gazul“ *Joseph L'Estrange*, und in der vorrede seiner „Guzla“ bezeichnete er sich als *un Italien, qui était élevé en Illyrie et qui habite maintenant la France.* Diese namentlich in den anmerkungen zu seinem theater und seiner „Guzla“ meisterhaft durchgeführte mystifikation hatte aber neben dem reiz des geheimnisvollen ihren ganz bestimmten zweck. Mérimée konnte so in seiner verkleidung als Spanier oder Italiener die damaligen zustände und sitten in Frankreich um so schärfer tadeln, ohne damit seine eigene person den angriffen der öffentlichen meinung auszusetzen. Daher enthält auch namentlich sein „Théâtre de Clara Gazul“ oft die heftigsten angriffe gegen die bestehende kirchliche und staatliche ordnung; in echt romantischer kampfesstimmung scheut er nicht zurück vor der schärfsten satire gegen die gesellschaftliche heuchelei im damaligen Frankreich. In jener zeit des beginnenden romantismus durfte es noch kein romantiker wagen, seinem haß gegen die bestehende gesellschaftliche ordnung so klar und unverhüllt ausdruck zu geben. Aus diesem grunde kam wohl Mérimée hauptsächlich auf den gedanken, ähnlich wie schon Montesquieu in seinen „Lettres persanes“, seine neuen romantischen ideen und seine satire über gegenwärtige französische zustände einem angeblichen ausländer in den mund zu legen.

Das „Théâtre de Clara Gazul“ enthält in seiner ersten ausgabe von 1825 die fünf stücke:

„Les Espagnols en Danemark“,
„Une Femme est un diable“,
„L'Amour africain“,
„Inès Mendo“ (zwei teile) und
„Le Ciel et l'enfer.“

Bald darauf kamen noch drei weitere stücke hinzu, die gewissermaßen eine fortsetzung des „Théâtre de Clara Gazul“ bilden und deshalb hiermit gleichzeitig behandelt werden sollen. Es sind dies:

„La Famille de Carvajal“ (1828),
„L'Occasion“ (1829) und
„Le Carrosse du Saint-Sacrement“ (1829).

Sämtliche acht stücke verraten schon als lesedramen ihre unvollkommene form durch zahlreiche situationen und zwischenfälle, die auf der bühne undenkbar und unaufführbar sind. In der tat ist auch nur ein einziges dieser stücke, nämlich „Le Carrosse du Saint-Sacrement“, und zwar wider den willen des autors, einmal im jahre 1850 aufgeführt worden. Doch trotzdem dieses kleine lustspiel unter allen anderen noch am besten für die inszenierung geeignet war, erlebte es einen fast völligen mißerfolg und verschwand sofort wieder von der bühne. Mérimée hat auch vermutlich seine stücke gar nicht für das theater schreiben wollen. Ihre eigentliche bedeutung und ihr erfolg ist vielmehr in theoretischer richtung zu suchen.

In der vorrede zu einigen seiner stücke behauptet Mérimée, eine getreue nachahmung des alten spanischen theaters geben zu wollen. Doch zeigt das „Théâtre de Clara Gazul“ nur in seiner äußeren form eine gewisse ähnlichkeit mit den dramen Calderons und Lope de Vegas. In wirklichkeit ist Mérimée, abgesehen vielleicht von den stücken „L'Amour africain“ und „Inès Mendo“, weit davon entfernt, die alten spanischen degen- und mantelstücke mit ihren festen charaktertypen und ihren ständig sich wiederholenden situationen nachzuahmen. Das „Théâtre de Clara Gazul“ ist vielmehr, namentlich seinem inhalt und seinen scharf individuell gezeichneten charakteren nach, als eine originale und echt romantische schöpfung

Mérimées zu bezeichnen. Da der romantische charakter dieses seines jugendwerkes sich auf den ersten blick erkennen läßt und da meine untersuchung in erster linie den meisterhaften novellen unseres dichters gilt, so sollen im folgenden nur kurz die wichtigsten romantischen elemente im „Théâtre de Clara Gazul" zusammengestellt werden.

a) Romantische Darstellung in der Handlung.

Als das eigentliche hauptmerkmal der französischen romantik ist schon oben die herrschaft des lyrismus und subjektivismus festgestellt worden. Auch im „Théâtre de Clara Gazul" ist dieses echt romantische element stark vertreten. Hinter seinen personen und ihren worten erkennen wir oft deutlich den autor und seine eigenen anschauungen. Die sorgfältige und meisterhafte nachahmung spanischer sitten bildet nicht das hauptkennzeichen dieser stücke, vielmehr dient diese spanische verkleidung dem autor nur als vorwand, um desto besser gesellschaftliche und kirchliche zustände seines eigenen vaterlandes und seiner zeit angreifen zu können. Doch nicht auf eine heftige satire über die kirchliche und gesellschaftliche heuchelei im damaligen Frankreich beschränkt sich Mérimée, sondern er zieht in echt romantischer kampfesstimmung auch gegen die literarischen vorurteile seiner zeit zu felde. In allen diesen zügen, in der satire über gegenwärtige zustände und in der subjektiven angriffsweise des autors, erkennen wir deutlich den lyrismus des romantischen dramas.

Im „Théâtre de Clara Gazul" finden wir diesen subjektiven zug besonders klar ausgeprägt in dem wichtigen prolog zum ersten stücke, den „Espagnols en Danemark". Wir sind hier zeugen einer interessanten unterhaltung, die Clara Gazul in ihrer loge mit einem spanischen granden, einem hauptmann und einem poeten kurz vor dem beginne des stückes führt. Clara, die hier auf dem standpunkte des romantikers Mérimée steht, sucht ihre umgebung und namentlich den poeten, den echten vertreter des klassizismus, von ihren neuen dramatischen ideen zu überzeugen. So kämpft Mérimée als echter romantiker durch den mund Claras gegen die literarischen vorurteile des klassizismus an, gar deutlich hören

wir seinen spott über die drei einheiten und den zwang klassizistischer regeln. Ihm kommt es nicht darauf an, in seinen stücken die einzelnen akte oft örtlich und zeitlich weit entfernt voneinander spielen zu lassen: *„Messieurs les romantiques ont des voitures si commodes!“* Voll scharfer ironie wendet sich Clara gegen den poeten, der die einteilung der stücke in „journées“ statt in akte tadelt und es für unmöglich hält, erst kürzlich gestorbene personen auf der bühne auftreten zu lassen. Sie weist mit entschiedenheit eine nachahmung des klassizistischen französischen theaters, wie sie der poet fordert, zurück und schüttelt mutig den bisherigen regeln- und formelnzwang von sich ab. Ganz deutlich sehen wir hier Mérimée als verfechter echt romantischer ideen, wenn er Clara mit einem direkten hinweis auf das französische klassizistische theater voller verachtung sagen läßt: *„Comme cela se pratique de l'autre côté des Pyrénées.“* Er will ein völlig freies theater ohne rücksicht auf traditionelle regeln und formeln schaffen. Der dichter soll die möglichkeit haben, seine stoffe aus der fremde wie aus dem leben der gegenwart zu entnehmen, er soll menschen aus fleisch und blut mit all ihren vorzügen und fehlern schildern und nicht wie bisher die traditionellen charaktertypen der klassizistischen stücke sklavisch nachahmen. So zeigt sich in diesem prolog besonders deutlich die romantische kampfesstimmung Mérimées, der hier mit rücksichtsloser offenheit für die junge romantische bewegung gegen den klassizismus eintritt.

Aber auch abgesehen von diesem prolog finden wir im „Théâtre de Clara Gazul“ noch häufiger belege für ein subjektives eingreifen des autors in die handlung. Hierher gehört namentlich Mérimées ironie über die heuchlerischen katholischen geistlichen, die in den stücken „Une Femme est un diable“, „Le Ciel et l'enfer“ und „L'Occasion“ besonders scharf ausgeprägt ist. Denn trotz des spanischen kolorits richtet sich seine satire hier nicht allein gegen die inquisitoren des 15. bis 17. jahrhunderts, sondern hauptsächlich gegen die religiöse heuchelei und die jesuitenherrschaft in Frankreich zur zeit der restauration. Er wagt es zum ersten male, allerdings in spanischer verkleidung, katholische priester und pfaffen auf die bühne zu bringen und an ihnen seinen haß

gegen die scheinheiligkeit und heuchelei der geistlichen auszulassen. Wie gegen die geistlichkeit zieht er auch mit gleicher schärfe gegen die gesellschaftliche heuchelei und frömmelei im damaligen Frankreich zu felde. Er wendet sich wie sein freund Stendhal namentlich gegen den chauvinismus und die französische nationaleitelkeit, die er durch die karikatur des residenten in „Les Espagnols en Danemark“ lächerlich zu machen sucht. Als lyrismus ist endlich der ironische schluß der meisten stücke zu bezeichnen, wenn die eben erst ermordeten personen sich wieder erheben und die zuschauer bitten, die fehler des autors zu verzeihen. Besonders bemerkenswert ist hier noch der schluß des dritten stückes „L'Amour africain“, der einen ganz ähnlichen gedanken enthält wie der prolog zum ersten stück. Mérimée versetzt hier wieder indirekt durch den mund seiner heldin Mojana dem klassizistischen französischen theater einen deutlichen hieb, indem er dessen feste charaktertypen und schablonenhafte salonhelden aufs schärfste verspottet.

Neben dem lyrismus ist die vorliebe der romantiker für das exotische in ort und zeit hervorzuheben. Wie das glänzende mittelalter fesselten namentlich auch fremde länder und zonen das interesse der jungen romantiker, die bald die lokalfarbenschilderung zu einem ihrer hauptgrundsätze machten. Vor allem bildete Spanien mit seiner heroischen vergangenheit und der farbenprächtige Orient das lieblingsland der französischen romantiker. Auch das „Théâtre de Clara Gazul“ spielt ja in seiner hauptsache im lande des Cid. Doch schon die handlung des ersten stückes, der „Espagnols en Danemark“, führt uns über die grenzen Spaniens hinaus nach dem kalten, unwirtlichen Fünen, und in den folgenden stücken sehen wir uns bald nach Portugal und schließlich sogar nach den spanischen kolonien Neugranada (der heutigen republik Columbia), Cuba und Peru in Südamerika versetzt. Spanier, Portugiesen, Dänen, Engländer, Araber und selbst neger und mischlinge ziehen an unserem auge vorüber. Die handlung spielt bald in der gegenwart, bald im 18. jahrhundert, bald zur zeit der inquisition und der spanischen erbfolgekriege; in

dem stücke „L'Amour africain" befinden wir uns selbst im tiefsten mittelalter, nämlich zur zeit der Maurenherrschaft und des khalifats von Cordova in Spanien. Die lokalfarbe eines jeden landes und zeitalters wird uns von Mérimée meisterhaft geschildert. So finden wir gleich im ersten stück viel spanische lokalfarbe in dem gespräche des adjutanten Don Juan Diaz mit Madame de Coulanges; aber auch von dem kalten und regnerischen Fünen, *ce pays de brouillards et de pluies, où il pleut, quand il n'y neige pas*, wird uns mancherlei berichtet. Ein besonders lebendiges beispiel von lokalfarbe bietet aber das dritte stück „L'Amour africain". Hier sind wir zeugen des lebens und treibens der arabischen Beduinen, denen ein edles roß selbst über weib und kind geht und die in wilder liebesleidenschaft selbst die geheiligte gastfreundschaft und blutsbrüderschaft vergessen können. *„Le simoun n'est pas plus brûlant et plus impétueux que l'amour d'un Arabe"*, sagt Zëin mit recht von sich. Auch das bunte bild des mittelalterlichen sklavenmarktes von Cordova wird uns beschrieben, wir hören von dem harem des reichen Arabers, von den zelten der Beduinen und von den heißen winden der wüste: kurz, der von den romantikern so verherrlichte Orient zieht mit seiner ganzen farbenpracht und all seinen malerischen szenen an unserem auge vorüber. Selbst die bilderreiche sprache der Orientalen ist hier von Mérimée meisterhaft nachgeahmt. Auch die späteren stücke „La Famille de Carvajal" und „Le Carrosse du Saint-Sacrement" enthalten noch viele scenen voll echter lokalfarbe, die hier jedoch nicht alle aufgezählt werden können.

Wie für den lyrismus und die lokalfarbe finden wir auch für den dritten hauptzug der französischen romantik, nämlich die antithese und das melodramatische element, zahlreiche belege im „Théâtre de Clara Gazul". Hier ist gleich der titel des ersten stückes zu erwähnen. „Les Espagnols en Danemark", die bewohner des warmen südens im kalten, rauhen norden, da haben wir schon eine scharfe antithese, die die ganze handlung des stückes wirksam durchzieht. Mérimée scheint überhaupt im titel seiner stücke die anti-

these zu lieben, denn schon das vierte stück „Inès Mendo“ enthält in den untertiteln seiner beiden teile, „Le Préjugé vaincu“ und „Le Triomphe du préjugé“, wieder eine deutliche antithese. Ähnliches zeigt endlich auch der titel des fünften stückes „Le Ciel et l'enfer“. Noch klarer ist die antithese im prolog zum zweiten stück „Une Femme est un diable“ zu erkennen, wo der autor uns die inquisitoren, *les ministres cruels d'un Dieu de clémence*, vorführen will. Aber auch im innern der stücke finden wir zahlreiche antithesen. So wirkt schon etwas antithetisch die liebe der spionin und schmugglerin Madame de Coulanges zu dem spanischen oberst Don Juan Diaz, noch mehr aber die liebe der bauern- und selbst henkerstochter Inès Mendo zu dem reichen grafensohn Don Esteban, wovon es später auch heißt: „*La fille d'un laboureur, d'un bourreau et un grand d'Espagne!*“ Schon lange vor V. Hugo hat Mérimee hier in seinem theater die antithetische liebe der romantischen helden und heldinnen verherrlicht, die erst später durch Hernani und Doña Sol und namentlich durch Ruy Blas ihre eigentliche berühmtheit erlangte. Auch sonst hat Mérimée in seinem theater starke antithesen geschaffen, so z. b. den gegensatz zwischen adel und volk im zweiten teil von „Inès Mendo“ und vor allem den scharfen kontrast in der „Famille de Carvajal“, wo er edle wilde und Indianer den barbarisch grausamen weißen gegenüberstellt. Antithetisch wirkt schließlich auch die weltliche liebe und genußsucht der ans zölibat und fasten gebundenen katholischen geistlichen, die in den stücken „Une Femme est un diable“, „Le Ciel et l'enfer“ und „L'Occasion“ besonders stark vertreten ist.

Mit der antithese hängt eng zusammen das melodramatische element, das ebenfalls im „Théâtre de Clara Gazul“ eine wichtige rolle spielt. Hierher ist zunächst wieder die liebe der Madame de Coulanges und namentlich der Inès Mendo zu setzen, die ja schon oben bei der antithese erwähnt wurde. In dem ersten drama „Les Espagnols en Danemark“ hören wir ferner von geheimtüren und geheimtreppen im hause des französischen residenten, von falschen namen, verstellungen, verkleidungen und ähnlichen melodramatischen zügen. Ein deutlicher „coup de théâtre“ ist dann auch in dem plötzlichen

erscheinen des königs am schlusse des ersten teils von „Inès Mendo“ zu erblicken. Die lösung im stücke „Le Ciel et l'enfer“ beruht auf verwechslung und ist ebenso wie die hinrichtungsszene in „Inès Mendo“ von melodramatischer wirkung. In „La Famille de Carvajal“ und „L'Occasion“ wird uns von strickleitern, zaubertränken, entführungen und anderen romanesken dingen berichtet. Überhaupt spielt aberglauben, duell, gift und mord in Mérimées theater eine besonders starke rolle. Der gipfel des melodramatischen, ja des widersinnigen wird aber erreicht durch den knalleffekt am schlusse der meisten stücke, wenn der autor die eben erst getöteten personen sich wieder erheben und ironisch vor den zuschauern verbeugen läßt, um dann durch ihren mund um nachsicht für seine fehler und irrtümer zu bitten. Mit dieser etwas sehr gewagten dichterischen freiheit geht Mérimée fast schon weiter als seine großen nachfolger auf dem gebiete des romantischen dramas, die durch ähnliche freie züge ihrer opposition gegen die an starre regeln gebundene klassizistische tragödie ausdruck geben wollten.

So sehen wir, daß sich die hauptmerkmale der französischen romantik im „Théâtre de Clara Gazul“ sämtlich wiederfinden. Daneben lassen sich in der handlung der stücke auch noch viele kleinere romantische züge feststellen, die jedoch meistens zu unwichtig sind, um hier besondere erwähnung zu finden. Einzelne, wie etwa reform der metrik, sind im „Théâtre de Clara Gazul“ nicht erkennbar, da Mérimée weder in seinen dramen noch in seiner lyrik in versen schreibt. Die obigen untersuchungen mögen also genügen, um uns zu beweisen, daß die handlung in den vorliegenden stücken als rein romantisch zu bezeichnen ist. Eine kurze betrachtung der charaktere in diesen dramen wird uns dasselbe zeigen.

b) Romantische Charaktere.

Der typus des unglücklichen, innerlich zerrissenen romantischen helden tritt uns mehrfach in Mérimées theater entgegen. Schon im ersten stück „Les Espagnols en Danemark“ erkennen wir in den beiden liebenden, Madame de Coulanges

und Don Juan Diaz, zwei vertreter der „maladie romantique“. In „Une Femme est un diable“ ist der inquisitor Fray Antonio ein echter vertreter dieser richtung, noch mehr aber der wilde Beduine Zëin in „L'Amour africain“, den schon von jugend auf ein verhängnisvolles geschick verfolgt hat. Ebenso ist hierher das unglückliche schicksal der Inès Mendo und ihres vaters zu rechnen. Ein fluch lastet auf ihrer familie, der henker Juan Mendo wird von seinen abergläubischen mitbürgern gehaßt und verachtet. Er ist trotz seines edlen charakters ein „outlaw“, ein *excommunié, qui est honni et chassé de la société des hommes.* In der „Famille de Carvajal“ zeigt Doña Catalina einige spuren der romantischen krankheit, noch deutlicher sind aber die beiden pensionärinnen in „L'Occasion“ davon befallen. Namentlich vertritt hier Doña Maria den typus der echten romantischen heldin. Da ihre liebe zu dem katholischen priester Fray Eugenio hoffnungslos ist und unerwidert bleibt, geht sie standhaft dafür in den tod. Auch auf sie paßt also die definition, die Taine von dem romantischen helden und der „maladie romantique“ gibt: *„Leur thème est toujours: Je désire un bonheur infini, ou je me casse la tête contre le mur!“*

Mit dieser inneren zerrissenheit hängt eng zusammen die antithese in dem charakter des romantischen helden. Auch im „Théâtre de Clara Gazul“ tritt der romantische typus des „caractère mixte“ recht häufig auf. Hier ist im ersten stück wiederum Madame de Coulanges zu erwähnen, die trotz ihrer schlechten erziehung und ihres niedrigen gewerbes doch innerlich edel und gut geblieben ist. Im zweiten stücke „Une Femme est un diable“ finden wir in der gestalt Mariquitas schon die ersten spuren des bei Mérimée später so beliebten frauentypus der „adorable méchante“. Ihre *grands yeux noirs doux et méchants à la fois* verführen selbst den gestrengen und devoten inquisitor Fray Antonio zum bruch seines priestergelübdes und zur weltlichen liebe. Verderbenbringend wirkt auch die dämonische schönheit Mojanas in „L'Amour africain“ auf den wilden Beduinen Zëin und ebenso die liebe der schönen, aber falschen Doña Séraphine im zweiten teile von „Inès Mendo“. Auch im charakter Juan Mendos zeigt sich deutliche antithese, denn trotz seines ehrlichen, offenen wesens

und seines edlen charakters wird er wegen seines ehrlosen berufes von seinen mitbürgern verabscheut und ausgestoßen. Schließlich steht u. a. auch die weltliche liebe Fray Eugenios in „L'Occasion“ in scharfem widerspruch zu seinem geistlichen stande und seinem katholischen priestergelübde.

Aber nicht nur in den einzelnen charakteren selbst, sondern auch zwischen den verschiedenen personen seiner stücke hat Mérimée starke kontraste geschaffen. So sind schon im ersten stücke die beiden französischen spioninnen Madame de Tourville und ihre tochter Madame de Coulanges ganz entgegengesetzte naturen. In der mutter sehen wir die verschlagene, kalt berechnende und gewissenlose dirne, während die tochter uns als ein edles, trotz schlechter erziehung noch unverdorbenes weib geschildert wird. Als antithesen treten uns hier auch der alte erfahrene Marquis de La Romana und sein adjutant, der junge, stürmische draufgänger Don Juan Diaz entgegen. In „L'Amour africain“ steht der bedächtige stadtbewohner Hadji Nouman dem wilden, ungestümen wüstensohne Zëin gegenüber. Ähnliche gegensätze finden wir auch in den anderen stücken, jedoch würde eine genauere untersuchung aller dieser züge im rahmen dieser arbeit viel zu weit führen.

Neben der „maladie romantique“ und der „harmonie des contraires“ bildet die ritterliche, aufopfernde liebe ein hauptkennzeichen des romantischen helden. Auch diese echt romantische liebe, die alle schranken und hindernisse in wilder leidenschaft zu überwinden weiß, ist stark vertreten im „Théâtre de Clara Gazul“. Hierher gehört im ersten stücke Madame de Coulanges in ihrer opferbereiten, selbstlosen liebe zu Don Juan Diaz. Auch die aufopfernde liebe der haremssklavin Mojana, die für ihren herrn ihr leben lassen will, und ebenso die wilde leidenschaftliche liebe des ungestümen Zëin in „L'Amour africain“ ist hier zu erwähnen. Ebenso ist Don Esteban in „Inès Mendo“, der trotz aller gesellschaftlichen und adligen vorurteile die henkerstochter Inès als gattin heimführt, ein echter vertreter der romantischen liebe. Am deutlichsten aber tritt sie uns bei den beiden pensionärinnen Doña Maria und Doña Francisca in dem stücke „L'Occasion“ entgegen. Maria will für ihre verbotene und

unglückliche liebe zu Fray Eugenio selbst ihr leben hingeben, Francisca will dafür zur diebin und kirchenräuberin werden. Beiden gilt ihre liebe höher als alle menschlichen und göttlichen gesetze.

Aus allem gesagten geht nun deutlich hervor, daß wir in Mérimées dramatischer erstlingsarbeit, seinem „Théâtre de Clara Gazul", sowohl in bezug auf die darstellung der handlung als auch mit rücksicht auf die charaktere ein rein romantisches werk vor uns haben. Gerade hier in seinem theater können wir erkennen, welch ein romantischer kern in unserem dichter steckt, und dieses jugendwerk muß uns schon von selbst dazu führen, auch in seinen späteren dramatischen und lyrischen werken und namentlich in seinen berühmten novellen den romantiker zu suchen und zu finden.

2. Die „Jacquerie" und spätere dramatische Werke.

Im jahre 1828 veröffentlichte Mérimée unter dem einflusse Ludovic Vitet's und dessen berühmter „Scènes historiques" seine „Jacquerie, scènes féodales". Wie Vitets darstellungen von vornherein nicht für die bühne bestimmt waren, so sollen auch Mérimées szenen aus den französischen bauernkriegen nur eine reihe unzusammenhängender und unaufführbarer dramatischer bilder, nur eine art roher und oberflächlich dramatisierter geschichte darstellen. In der tat hat die „Jacquerie" nur die äußere gestalt eines dramas, verrät aber schon beim näheren betrachten durch ihre vielen kompositionsfehler, wie verzettelung der haupthandlung, übermäßigen personenreichtum und auf der bühne undenkbare situationen, ihre unvollkommene und primitive form. Trotz dieser großen schwächen und trotz ihrer bühnenunmöglichkeit ist aber auch die „Jacquerie" von großer bedeutung, da uns hierin Mérimées meisterhaftes talent für historisch getreue sittenschilderung und mittelalterliche lokalfarbe klar entgegentritt. Hauptsächlich aus diesem grunde ist auch die „Jacquerie" als ein rein romantisches werk zu betrachten, wie wir im folgenden noch genauer sehen werden.

a) Romantische Darstellung in der Handlung.

Von lyrismus ist die handlung der „Jacquerie", abgesehen von der stets wiederkehrenden satire gegen die heuchlerische geistlichkeit, ziemlich frei. Der romantische kernpunkt der handlung liegt hingegen in der meisterhaften sittenschilderung des 14. jahrhunderts und der bewunderswert dargestellten lokalfarbe jener zeit. Mit einem ganz unübertrefflichen talent und auf grund genauer mittelalterlicher studien hat es der autor verstanden, sich in jene längst vergangene, blutige epoche französischer geschichte hineinzudenken und uns ein lebendiges bild von den sitten und anschauungen jener zeit vorzuführen. Gleich in der ersten szene hören wir von dem damaligen brigantenunwesen, der bedrückung der bauern und der willkür des stolzen adels in jener zeit wilder gesetzlosigkeit. Geheimnisvolle räuberbanden, die „loups", durchstreifen das land zum steten schrecken des adels und der geistlichkeit. Die große unwissenheit und verdummung der einfältigen bauern und der damals tief im volke wurzelnde aberglaube wird uns in lebendigen szenen geschildert. Wir erhalten ferner einen genauen einblick in das mittelalterliche mönchswesen mit all seinen auswüchsen, seinem mirakelglauben und seiner pflege der alchimie und anderer abergläubischer künste. Auch die glänzende mittelalterliche ritterzeit läßt der autor als echter romantiker wieder vor unseren augen erstehen. Der Baron von Apremont und seine edle tochter Isabella sind die historisch getreuen typen des ahnenstolzen mittelalterlichen feudalherren und des vornehmen ritterfräuleins jener zeit. Neben den vertretern des feudaladels treten auch die wilden gestalten der mittelalterlichen raubritter, der „chevaliers d'aventures", häufig in der „Jacquerie" auf. Den kriegslustigen und waffenkundigen mittelalterlichen geistlichen erkennen wir in der gestalt des bruders Jean wieder, und auch den typus des mittelalterlichen gelehrten sehen wir ironisch verkörpert in der komischen figur des rechtsdoktors Yvain Langoyrant. Erwähnen wir endlich noch die gestalten der mittelalterlichen bauern und bürger, wie wir sie einerseits durch Renaud und Simon und andererseits durch Bourré, Coupelaud u. a. vertreten finden, so müssen wir zugeben, daß Mérimée es ganz meisterhaft verstanden hat, uns alle mittel-

alterlichen volksklassen und stände in ihren haupttypen vor augen zu führen.

Auch die antithese und das melodramatische element kommt in der „Jacquerie“ zur geltung. Namentlich ist hier der gegensatz zwischen dem hochmütigen adel und dem armen bedrückten bauernvolk stark ausgeprägt. Ebenso antithetisch wirkt auch die liebe des armen dieners Pierre zu dem stolzen edelfräulein Isabella. Das melodramatische element tritt uns ebenfalls in der ernsten handlung der „Jacquerie“ häufig entgegen. Knalleffekte und unaufführbare situationen, auch verkleidung, list, überraschung und geheimnisvolle nächtliche szenen, spielen hierin wieder eine große rolle. Mord, gift, duelle, raub und überfälle werden vom autor mit vorliebe geschildert, und ebenso hören wir viel von geheimnisvollen fluchtversuchen auf strickleitern, nächtlichen verfolgungen im walde und ähnlichen melodramatischen zügen.

b) Romantische Charaktere.

Wie die handlung der „Jacquerie“ zeigen auch die personen des stückes zum größten teile stark romantische züge. Einen echten vertreter der „maladie romantique“ finden wir in dem diener Pierre, der sein geschick verflucht, das ihn zum knecht und bauern bestimmt hat. Er träumt von reichtum, adel und glück und ist innerlich zerrissen durch seine aussichtslose liebe zu dem schönen ritterfräulein Isabella. Von der romantischen krankheit gepackt ist auch der wilde Loup-Garou mit seiner verachtung und seinem haß gegen die menschheit, die ihn geächtet und verbannt hat.

Neben der „maladie romantique“ begegnet uns auch die „harmonie des contraires“ in den charakteren der „Jacquerie“. Hierher gehört u. a. der führer des bauernaufstandes, der mönch Jean, der trotz seines milden, sanftmütigen wesens und trotz seines geistlichen standes ein furchtloser, mutiger kriegsmann ist. Die selbstlose, aufopfernde liebe der romantiker tritt uns wieder bei dem diener Pierre entgegen. Auch ihm geht die liebe über eid und pflicht, er wird deshalb zum verräter an seiner partei und geht schließlich freudig dafür in den tod.

So enthält die „Jacquerie“ auch in der charakteristik wie in der darstellung der handlung deutliche romantische elemente und kann mithin, ebenso wie das „Théâtre de Clara Gazul“, zu den rein romantischen jugendwerken Mérimées gerechnet werden.

Nach dem erscheinen seiner „Jacquerie“ hat sich Mérimée nur sehr selten und in langen zeitlichen zwischenräumen wieder dem drama gewidmet. Da seine späteren dramatischen werke ziemlich unbedeutend und ebenfalls nie zur aufführung gelangt sind, so sollen sie gleich hier bei der untersuchung der weniger wichtigen jugendwerke unseres autors kurz besprochen werden. Es handelt sich hier um die beiden kleinen lustspiele „Les Mécontents“ (1830), „Les Deux Héritages“ (1850) und schließlich um das bedeutendere dramatische fragment „Les Débuts d'un aventurier“, das Mérimée im jahre 1852 verfaßt, aber leider unvollendet gelassen hat. Die beiden ersten ziemlich bedeutungslosen stücke könnte man auf den ersten blick für zwei moderne realistische gesellschaftskomödien halten. Doch auch sie zeigen einen stark romantischen einschlag, der aber noch deutlicher erkennbar ist in dem dritten stücke, den „Débuts d'un aventurier“.

„Les Mécontents“ ist ein kleines lustspiel, das in scharf ironischem ton eine boudoirverschwörung legitimistischer französischer landedelleute gegen das erste kaisertum behandelt. Besonders stark ist hierin der romantische lyrismus vertreten. Er tritt uns vornehmlich entgegen in einer äußerst scharfen und bitteren satire gegen den prahlerischen und hochmütigen provinzadel, gegen moderne gesellschaftliche heuchelei und überspanntheit. Die kleinliche eitelkeit und der gegenseitige neid der steifen marquis, ihr lächerlicher adelsstolz und ehrgeiz wird uns voller spott dargestellt. Der gipfel der ironie wird aber erreicht, wenn uns Mérimée schildert, wie die stolzen landjunker, die den großen Napoleon stürzen und ermorden wollen, beim anblick einer spinne oder maus erschrecken und bei der plötzlichen ankunft eines gendarmen kopfüber die flucht ergreifen.

Exotismus und lokalfarbe weist das schon in ziemlich modernem milieu spielende stück nicht auf. Dafür aber finden wir häufiger melodramatische züge. So ist schon die ganze gründung des geheimbundes mit ihren komischen, romanesken zwischenfällen von melodramatischer wirkung. Wir hören von geheimnisvollen, aber doch meistens sehr harmlosen plänen, von dem geheimen erkennungszeichen und dem furchterweckenden namen der verschwörer, die sich „Les amis du malheur“ nennen wollen. Auch eine wirksame antithese hat Mérimée hier geschaffen, wenn er dem prahlerischen und feigen landadel den entschlossenen und furchtlosen alten haudegen Bertrand, einen schlichten und geraden mann aus dem volke, gegenüberstellt.

In der charakteristik des stückes sind nur wenige romantische züge festzustellen. Nur die romaneske comtesse Des Tournelles mit ihren überspannten ideen und ehrgeizigen plänen trägt einige spuren der „maladie romantique“ in sich. Im übrigen sind die personen des stückes schon ziemlich realistisch, wenn auch etwas ironisch verzerrt, gekennzeichnet. So mag es sein, daß dieses kleine lustspiel wegen seines modernen milieus keinen so deutlichen romantischen charakter zeigt wie die früheren stücke, deren handlung meistens stark von exotismus und lokalfarbe durchzogen war. Immerhin kann auch hier ein leiser romantischer einschlag nicht geleugnet werden, der namentlich in dem lyrismus und der scharfen satire des autors gegen gesellschaftliche vorurteile seiner zeit hervortritt.

In ähnliche moderne französische zustände versetzt uns auch das zweite lustspiel „Les Deux Héritages ou Don Quichotte“, ein gleichfalls ziemlich unbedeutendes sittenstück, das Mérimée als „Moralité à plusieurs personnages“ bezeichnet hat. Trotz seines modernen charakters enthält aber dieses zweite stück viel deutlichere romantische züge als „Les Mécontents“. Auch hier liegt der kernpunkt der handlung in der romantischen kampfesstimmung des autors und in seiner beißenden satire über die gesellschaftliche und religiöse heuchelei seiner zeit. Besonders scharf richten sich die

angriffe des autors gegen die vorurteile und intrigen der vornehmen Pariser gesellschaft, gegen die affektiertheit und scheinheiligkeit der Pariser damen, *qui font mourir un homme pour n'être pas ridicules.*

Romantischer exotismus und lokalfarbe ist zwar nur indirekt, aber desto stärker vertreten in den erzählungen des spahiobersten Saqueville. Aus seinem munde hören wir von dem heißen klima Algeriens, von arabischen sitten und anschauungen, von bajaderen, wüstenritten und räuberischen überfällen. Mit lebendiger lokalfarbe schildert er uns das leben und treiben der Beduinen, ihre gastfreundschaft und ihre freundestreue, ihren aberglauben und ihre malerischen trachten. Auch antithese und melodramatisches element spielen in diesem stück eine bedeutende rolle. Antithetisch, ja selbst etwas melodramatisch wirkt schon die schwärmerische liebe der jungen, kaum zwanzigjährigen Julie zu dem fast fünfzigjährigen Saqueville, der seinerseits wiederum ihre mutter liebt. Antithese haben wir auch, wenn Mérimée der falschen, heuchlerischen Pariser gesellschaft in Saqueville einen vertreter des freien romantischen soldatenlebens in der wüste gegenüberstellt, der sich um die vorurteile der welt nicht kümmert. *„Qu'importe ce que dira le monde?“* ruft er selbstbewußt der vornehmen und affektierten marquise de Montrichard gegenüber aus. Melodramatische züge finden wir ferner in den häufigen knalleffekten, zufällen und überraschungen, die in diesem stücke vorkommen. Hierher gehören die unerwarteten erbschaften, die romanesken ideen der schwärmerisch veranlagten Julie und namentlich ihr plötzlicher sturz ins wasser, sowie ihre errettung durch den mutigen Saqueville.

Einen starken romantischen einschlag zeigen auch die charaktere des stückes. In Julie mit ihren romanesken ideen, in Saqueville mit seiner unglücklichen liebe und in der schauspielerin Clémence mit ihrer romantischen vergangenheit sehen wir gleich drei mehr oder minder deutlich ausgeprägte vertreter der „maladie romantique“. Seinem romantischen helden Saqueville mit seinem edlen, offenen charakter stellt Mérimée als wirksame antithese den jungen ehrgeizigen Louis, einen klug berechnenden und heuchlerischen vertreter der vornehmen Pariser gesellschaft, gegenüber. Auch kleinere züge

der romantischen liebe sind in diesem stücke enthalten. Hier ist vor allem die hoffnungslose liebe Saquevilles zu erwähnen, der die briefe seiner geliebten in der wüste stets bei sich getragen hat. Endlich gehört hierher auch die etwas melodramatische liebe der jungen, schwärmerischen Julie, die dem schon bejahrten oberst mutig in die wüste folgen will.

So sehen wir, daß Mérimée auch in diesem modernen sittenstück noch echt romantische ideen entwickelt hat, trotzdem es erst im jahre 1850, also in einer zeit entstand, in der unser autor bislang schon immer zu den realisten gerechnet wurde.

Noch deutlicher ist aber der romantische charakter Mérimées in seinem letzten dramatischen versuch, dem fragment „Les Débuts d'un aventurier" zu erkennen, zu dem der autor erst im jahre 1852 durch seine geschichtlichen forschungen über den falschen Demetrius angeregt wurde. Dieses kleine historische stück, das, im gegensatz zu den beiden vorhergehenden lustspielen, Mérimées bedeutendes dramatisches talent verrät, das aber leider unvollendet geblieben ist, muß wieder zu den rein romantischen werken unseres autors gerechnet werden, wie sich im folgenden leicht nachweisen läßt.

Romantischer lyrismus und subjektivismus tritt uns allerdings hierin nur sehr selten entgegen. Immerhin hat Mérimée in der gestalt des genußsüchtigen und stark weltlich gesinnten mönches Grégoire seinem haß gegen die heuchlerische geistlichkeit wieder freien lauf gelassen. Auch seine verachtung klassizistischer regeln und formeln ist hier indirekt wiederzuerkennen, denn die handlung springt in den verschiedenen akten des stückes von den ufern des Dnieper und Don nach Ouglitch, Moskau und selbst nach dem fernen Polen über.

Um so deutlicher ist aber romantischer exotismus und lokalfarbe in diesem dramatischen fragment enthalten. Zum ersten male führt uns der autor in die kalten und noch wenig zivilisierten regionen des weiten Rußland, für dessen sitten und literatur er ja in seinen späteren lebensjahren überhaupt eine besondere vorliebe bezeugt. Aber nicht nur örtlicher exotismus findet sich in diesem stücke, nicht das Rußland der

gegenwart wird uns geschildert, sondern das Rußland des beginnenden 17. jahrhunderts mit seinen barbarischen sitten und seinem finsteren aberglauben.

Auch die antithese und vor allem das melodramatische element spielt hier eine große rolle. So haben wir z. b. eine deutliche antithese in den ersten szenen des III. akts, wo Mérimée den freien und selbstbewußten kosakenführern die heuchlerischen und kriecherischen bojaren und höflinge gegenüberstellt. Melodramatische züge können wir namentlich in den vielen unaufführbaren szenen und unerwarteten zwischenfällen des stückes feststellen. Auch das stete bemühen des autors, über die herkunft und gestalt seines helden einen geheimnisvollen schleier zu breiten, ist von melodramatischer wirkung. Wir erfahren ferner von giftmischerei, alchimie, zukunftsdeuterei und anderem mittelalterlichen aberglauben; selbst eine irrsinnige mit ihrem wunderlichen geschwätz tritt in diesem stücke auf. Endlich sind auch verkleidungen, verstellungen, überraschungen und andere romantische requisiten zahlreich in diesem ernsten stücke nachzuweisen. So erscheint der falsche Demetrius zweimal in romantischer verkleidung, einmal als mönch am zarenhofe selbst und das zweite mal als stallknecht und jäger bei den polnischen edelleuten.

Unter den charakteren des stückes tritt uns vor allem der falsche Demetrius selbst als echt romantischer held entgegen. Auch er ist von der „maladie romantique“ gepackt. Infolge seiner herrschsucht und seines unersättlichen ehrgeizes hadert er stets mit seinem schicksal, das ihn in niedrigen verhältnissen hat aufwachsen lassen. Seine abstammung ist in ein geheimnisvolles, romantisches dunkel gehüllt. Am besten charakterisiert sich dieser romantische abenteurer, der verfolgt und verbannt durch die lande irrt, selbst in den worten: *„Je suis un pauvre orphelin, fort mal traité de la fortune jusqu'à présent, heureux aujourd'-hui d'être admis sous le toit hospitalier d'un illustre palatin“* (akt V, sz. 3). Neben der romantischen krankheit kennzeichnet auch die antithese das wesen vieler personen des stückes. Antithetisch wie die figur des falschen Demetrius selbst, der vom einfachen kosaken

sich zum russenzaren emporschwingen will, wirkt z. b. auch die gestalt des schwedischen prinzen Gustav, der in diesem stücke als schlichter forscher und gelehrter auftritt.

Aus allem obigem ist zu erkennen, daß sich das wichtige fragment „Les Débuts d'un aventurier" würdig den romantischen jugendwerken unseres autors anschließt und daß mithin Mérimées gesamte dramatische tätigkeit bis auf einige realistische züge in den unbedeutenden lustspielen „Les Mécontents" und „Les Deux Héritages" als rein romantisch bezeichnet werden muß.

3. Die „Guzla" und kleinere lyrische Erzeugnisse.

Trotzdem Mérimée es niemals unternommen hat, in versen zu dichten, trotzdem er stets spöttisch den ruhm eines dichters von sich gewiesen hat, ist doch in den in prosa verfaßten stücken seiner „Guzla", in dem kleinen prosagedicht „La Perle de Tolède" und namentlich in den improvisierten balladen Colombas seine hohe lyrische begabung deutlich zu erkennen. Die „Guzla ou choix de poésies illyriques", die schon im jahre 1827 als sein zweites jugendwerk erschien, ist noch mehr als sein „Théâtre de Clara Gazul" zu den vollendetsten mystifikationen der literaturgeschichte zu zählen. Mit einem ganz unnachahmlichen geschick hat es Mérimée hier verstanden, in seinen vorreden und namentlich in seinen anmerkungen den leser über den wahren verfasser und den ursprung dieser wilden, primitiven balladen hinwegzutäuschen. Neben der äußeren romantischen form ihrer entstehung verrät sich aber die „Guzla" auch ihrem inhalt nach als ein rein romantisches werk. Mit ihrem meisterhaft dargestellten örtlichen und zeitlichen exotismus bildet sie einen triumph der romantischen lokalfarbentheorie. Obgleich sich Mérimée im jahre 1840 in seiner zweiten, wenig ernst zu nehmenden vorrede zur „Guzla" über die romantische lokalfarbe lustig machte, ist doch nicht zu leugnen, daß ihm eine so unübertreffliche schilderung mittelalterlicher illyrischer sitten nur auf grund ernster studien und forschungen gelingen konnte.

Daher sehen wir hier Mérimée als echten romantiker in seiner vortrefflichen darstellung des illyrisch-slavischen lokalkolorits und der primitiven anschauungen und gebräuche jener völker. Ein stark mittelalterlicher hauch voll blinden aberglaubens und unerschrockenen kriegerischen mutes durchzieht diese naive und urwüchsige poesie.

Neben der meisterhaften lokalfarbenschilderung zeigen sich auch viele andere romantische elemente in diesen illyrischen balladen. So hören wir hier oft vom bösen blick und von vampiren, von geheimnisvoller zauberei und übernatürlichen künsten. Selbst visionen, gespenster und hexen spielen hierin eine große rolle, und daneben werden uns wilde szenen voller raub, mord und grausamkeiten geschildert. Auch antithese tritt uns in der darstellung edler banditen und räuber häufig entgegen.

Endlich darf auch Mérimées verdienst um die reform der sprache hier nicht unerwähnt bleiben. Denn gerade in der „Guzla“ ist es ihm vortrefflich gelungen, die naive und bilderreiche ausdrucksweise jener primitiven völker nachzuahmen und durch einführung fremder worte und längst vergessener mittelalterlicher ausdrücke seine eigene muttersprache zu bereichern und wieder neu zu beleben. Auch sonst finden sich noch zahlreiche kleinere romantische züge in der „Guzla“, die hier nicht alle aufgeführt werden können. Für das einzelne verweise ich auf das vortreffliche werk des Serben Yovanovitch,[1]) der Mérimées „Guzla“ einer sehr gründlichen und eingehenden untersuchung gewürdigt hat.

Ähnliche romantische motive enthält auch das kleine prosagedicht „La Perle de Tolède“, das im jahre 1829, zwei jahre nach der „Guzla“, erschien und das entschieden zu den besten lyrischen erzeugnissen Mérimées zu rechnen ist. Besonders bewundernswert ist hierin die mittelalterliche spanische

[1]) Vgl. Voyslav M. Yovanovitch, La Guzla de Prosper Mérimée, Etude d'histoire romantique. Préface de M. Augustin Filon. Paris (Hachette) 1911. (Vgl. dazu die rezension von Max Kuttner in Herrigs Archiv bd. 129, s. 486—494, jg. 1912.)

lokalfarbe getroffen. Selbst im stil zeigt sich hier Mérimée, noch mehr als in der „Guzla", als echter romantiker. Denn nur selten werden wir in seinen späteren werken eine so stark rhetorische und lyrische ausdrucksweise, eine so deutlich an Gautiers schreibart erinnernde, malerische und farbenprächtige darstellung wiederfinden wie in diesem kleinen romantischen jugendgedicht unseres autors.

Endlich sei schon hier auf die herrlichen improvisierten balladen in seiner späteren meisternovelle „Colomba" hingewiesen, die gleichfalls einen stark romantischen charakter tragen und trotz ihrer prosaischen form von der hohen poetischen veranlagung Mérimées zeugnis ablegen. Jedoch stehen diese balladen in zu engem zusammenhange mit der handlung der „Colomba" selbst und sollen daher erst in einem späteren kapitel bei der untersuchung der novellen berücksichtigt werden.

Mit dem „Théâtre de Clara Gazul" und der „Jacquerie" auf der einen, der „Guzla" auf der anderen seite ist Mérimées eigentliches jugendwerk in seiner hauptsache erledigt. Überblicken wir nun zum schluß noch einmal die dramatischen und lyrischen jugendschöpfungen unseres autors, so dürfen wir mit recht behaupten, in allen rein romantische züge und motive nachgewiesen zu haben. Wir sehen also deutlich, welch starken romantischen kern unser autor von jugend auf in sich trägt. Schon aus diesem grunde wird es kaum glaubhaft und verständlich erscheinen, daß Mérimée in seinen späteren novellen so plötzlich von den romantikern abgerückt und zu den realisten oder gar wieder zu den klassikern übergegangen sei, wie uns die meisten seiner kritiker lehren wollen. Vielmehr muß uns sein echt romantisches jugendwerk auf den gedanken bringen, auch seine späteren hauptwerke auf romantische elemente hin genau zu untersuchen. Wenn es auch nicht zu leugnen ist, daß seine meisterhaften novellen oft ihren romantischen charakter nicht so klar und deutlich zeigen wie seine eigentlichen jugendschöpfungen, so werden wir doch bei eingehender betrachtung bald erkennen, daß

Mérimée auch als gereifter mann noch stets für seine romantischen ideale eingetreten ist, wenn auch nicht mehr mit derselben stürmischen heftigkeit wie in seinen jugendwerken. Nur hat er sich häufig ironisch verstellt und seine romantische ader später nie zugeben wollen, er hat sich gewissermaßen ihrer als einer schwäche geschämt. Aus dieser tatsache heraus sind wohl hauptsächlich einige deutliche antiromantische züge in den novellen zu erklären, welche die kritiker zu der verschiedenartigsten beurteilung und zu häufigen irrtümern bei der untersuchung seines hauptwerkes geführt haben.

III. Kapitel.

Allgemeine Übersicht über Quellen, Inhalt und zeitliche Reihenfolge von Mérimées Roman und Novellen.

Ehe wir in die eigentliche untersuchung der romantischen elemente eintreten, soll eine kurze quellen- und inhaltsangabe von Mérimées roman und novellen in zeitlicher reihenfolge vorausgeschickt werden.

1. Die „Chronique du règne de Charles IX."

Mit dem jahre 1829, dem erscheinungsjahre seiner „Chronique", beginnt Mérimée allmählich, drama und lyrik zu verlassen und sich dem gebiete des romans und der novelle zu widmen, auf dem er seinen eigentlichen weltruf erlangen sollte. Die „Chronique du règne de Charles IX", sein einziger großer historischer roman, steht unter deutlichem einfluß W. Scotts und seiner berühmten „Waverley Novels". Der große schotte bildete damals überhaupt das bewunderte vorbild aller französischen romantiker, die ihn in den kleinsten zügen, selbst in den poetischen kapitelüberschriften, in ihren historischen romanen nachzuahmen suchten. Neben dem einfluß W. Scotts sind die quellen der „Chronique" in alten chroniken und bei geschichtsschreibern des 16. jahrhunderts wie Brantôme, d'Aubigné, Montluc zu suchen, die Mérimée in der vorrede zu seinem roman selbst angeführt hat.

Das hauptmotiv der „Chronique" liegt in einer lebendigen schilderung der ereignisse des jahres 1572, der entstehung und des verlaufes der schrecklichen Bartholomäusnacht mit

den ihr folgenden blutigen kämpfen um die festung La Rochelle. Um die bewunderte gestalt des admirals Coligny sammeln sich die häupter der Hugenotten zu einem feldzuge nach Flandern, während der könig inzwischen heimtückisch mit den Guisen ihren untergang plant. Ein junger hugenottischer edelmann aus der provinz, namens Bernard de Mergy, reist nach Paris, um unter den fahnen des admirals zu kämpfen. Er trifft in Paris seinen von den eltern verstoßenen bruder, den katholiken und höfling George de Mergy. Durch diesen wird er in die hofkreise eingeführt und lernt dort die schöne katholikin Diane de Turgis kennen, in die er sich bald sterblich verliebt und deren anbeter, den gefürchteten „raffiné" Comminges, er im duell tötet. Er selbst entgeht bei diesem zweikampf nur durch einen glücklichen zufall dem tode, da die klinge eines gegners an einem ihm tags zuvor von Diane geschenkten amulett abgleitet. Beim beginn der Bartholomäusnacht befindet er sich ahnungslos bei seiner geliebten, wird durch diese und seinen bruder George gerettet und entkommt in mönchskleidung unerkannt nach der festung La Rochelle, dem letzten bollwerk der verfolgten Hugenotten. Hier nimmt er unter La Noue an den erfolgreichen ausfällen der belagerten teil und verursacht hierbei durch einen unglücklichen zufall die tödliche verwundung seines bruders, der als katholik auf der gegnerischen seite kämpft. Mit der rührend geschilderten sterbeszene Georges im hospital findet der roman etwas jäh und unvermittelt seinen abschluß.

Trotz großer vorzüge und meisterhaft geschilderter lokalfarbe enthält die „Chronique" aber noch bedeutende fehler und schwächen, die namentlich in der mangelhaften konzentration der haupthandlung und in dem unvollkommenen schlusse des romans zu erkennen sind. Erst C. F. Meyer ist es später, angeregt durch Mérimées roman, gelungen, in seiner berühmten novelle „Das Amulett" den lockenden stoff, der der „Chronique" zugrunde liegt, zu seiner vollen wirkung zu bringen.[1]) Auch zu der bekannten und beliebten oper Meyerbeers „Die Hugenotten" hat Mérimées roman den ersten

[1]) Vgl. dazu Anna Lüderitz, C. F. Meyers Amulett und seine Quelle in Herrigs Archiv bd. 112, jg. 1904, s. 110—121.

anstoß gegeben. Doch trotz dieses verhältnismäßig großen erfolges der „Chronique“ hat sich Mérimée später nie wieder auf dem gebiete des historischen romans versucht; seine eigentliche berühmtheit liegt vielmehr von nun an auf dem gebiete der novelle.

2. Die Novellen.

Gleich nach der veröffentlichung der „Chronique“ im jahre 1829 setzt auch Mérimées novellistische tätigkeit ein. Er eröffnet die lange reihe seiner novellen, die in den jahren 1829—1873 in kürzeren und längeren abständen erschienen, gleich mit einem kleinen meisterwerk, der berühmten novelle „Mateo Falcone“.

a) Mateo Falcone.

Die kurze novelle bildet mit der etwa 10 jahre später erscheinenden „Colomba“ zusammen die gruppe der vortrefflichen korsischen erzählungen Mérimées, die zu seiner berühmtheit als novellist ganz besonders beigetragen haben. Als Mérimée im jahre 1829 seinen „Mateo Falcone“ verfaßte, hatte er trotz gegenteiliger behauptung in seiner novelle die insel Korsika noch nie selbst bereist, und trotzdem ist nach dem urteil der kenner das korsische lokalkolorit hier ganz wundervoll getroffen. Die eigentliche quelle zu dieser kleinen erzählung besteht also in keinem persönlichen erlebnis des autors, wie dieser selbst uns glauben machen will, vielmehr ist sie in einer alten korsischen anekdote zu suchen, die Mérimée aber ganz individuell und künstlerisch umgestaltet hat.[1])

Die novelle „Mateo Falcone“ behandelt das bekannte motiv der korsischen gastfreundschaft. Fortunato, der sohn des Korsen Mateo Falcone, gewährt in der abwesenheit seiner eltern dem verfolgten und verwundeten banditen Gianetto obdach im väterlichen hause. Er versteckt ihn unter einem heuhaufen im hofe und verweigert den ankommenden voltigeurs, die von dem feldwebel Gamba geführt werden, jegliche

[1]) Vgl. die genauere quellenangabe bei Max Kuttner, Die korsischen Quellen von Chamisso und Mérimée in Herrigs Archiv bd. 111 und 112, jg. 1903/04.

auskunft über den flüchtling. Als Gamba dem kinde jedoch seine goldene uhr zum lohne für seine aussage verspricht, verrät dieses durch einen seitenblick das versteck des banditen. Wenige augenblicke später kehrt der alte Falcone mit seinem weibe nach hause zurück. Er hört voller zorn, daß sein einziger sohn die dem Korsen heilige gastfreundschaft so schmachvoll verletzt hat. Wortlos läßt er die soldaten mit dem gefangenen banditen abziehen, dann hängt er seine büchse über die schulter, führt seinen sohn in eine nahe felsenschlucht und schießt ihn dort erbarmungslos wie einen gemeinen verräter nieder.

Diese packende, echt dramatische szene mit ihrem erschütternden ausgang wird uns in wenigen knappen seiten geschildert. Keine zeile ist hier überflüssig, keine noch so kurze erklärung hemmt den verlauf der geschichte, atemlos stürmt die handlung vorwärts bis zu dem tragischen schlusse. Die lebendige schilderung korsischer denk- und handlungsweise in Mérimées „Mateo Falcone" erregte bald weit über die grenzen Frankreichs hinaus aufsehen. Die gebildete welt Englands und Deutschlands beschäftigte sich bald sehr rege mit der wildromantischen gebirgsinsel Korsika, und schon im jahre 1830 verfaßte unser deutscher dichter Chamisso unter direktem einfluß von Mérimées novelle sein gleichnamiges gedicht „Mateo Falcone, der Korse", dem er bald noch einige andere korsische gedichte folgen ließ.

b) Vision de Charles XI.

Zum motto dieser novelle hat Mérimée sehr bezeichnend das bekannte zitat aus Shakespeares „Hamlet" gewählt:

„There are more things in heav'n and earth, Horatio,
Than are dreamt of in your philosophy!"

Zum ersten male ist hier der starke einfluß des genialen deutschen romantikers E. Th. A. Hoffmann und seiner fantastischen erzählungen auf Mérimée nachzuweisen.[1]) Durch die gesamtübersetzung der werke Hoffmanns von Loeve-Veimars (1829—1837) gelangte das „genre fantastique" in

[1]) Vgl. M. Brenillac, Hoffmann en France, in der Revue d'hist. litt. de la France bd. XIII und XIV, jg. 1906/07.

Frankreich, namentlich durch die romantiker, schnell zu einer großen berühmtheit, und auch Mérimée konnte neben G. Sand, Gautier, Balzac u. a. dem geheimnisvollen zauber des deutschen schwärmers und seiner schriften nicht lange widerstehen. Neben dem einflusse der fantastischen ideen Hoffmanns sind aber in dieser novelle auch einige spuren des Byronschen satanismus zu erkennen, so namentlich in der grausigen schilderung der hinrichtungsszene am schlusse der erzählung.

Die „Vision de Charles XI" ist eine kleine historische novelle aus dem ende des 17. jahrhunderts. Sie spielt im alten königsschlosse zu Stockholm und hat zum thema eine wunderbare, spukhafte erscheinung des königs Karls XI. von Schweden. An einem unfreundlichen herbstabend befindet sich der könig noch spät mit seinen getreuen in seinem kabinett. Während er schlaflos und unruhig im zimmer umherwandelt, bemerkt er plötzlich durch das fenster eine geheimnisvolle beleuchtung des im gegenüberliegenden schloßflügel befindlichen krönungssaales. Von seltsamen voralmungen getrieben, läßt er die verschlossenen saaltüren öffnen und tritt mutig mit seinen begleitern in den saal ein. Hier bietet sich dem könig und seinem abergläubischen gefolge ein grausiges, spukhaftes bild dar. In dem magisch erhellten saale spielt sich eine blutige episode aus der späteren schwedischen geschichte vor seinen augen ab. Es handelt sich um die etwa hundert jahre später entstehende adelsverschwörung in Schweden, um die ermordung Gustavs III. und die hinrichtung seines mörders, des bekannten schwedischen edelmannes Anckarstroem. Erst auf die laut gerufene beschwörungsformel Karls hin beginnt die spukhafte vision langsam wieder zu verschwinden. Tief ergriffen kehrt der könig in sein kabinett zurück und läßt dort sogleich durch seine begleiter einen genauen bericht über die seltsame erscheinung aufsetzen, den er selbst unterzeichnet und versiegelt. Damit endigt diese echt romantische spuknovelle, die, wie wir sehen, schon ganz vom geiste Hoffmanns durchdrungen ist.

c) L'Enlèvement de la redoute.

Diese kürzeste aller novellen Mérimées mit ihren knapp zehn seiten text gehört unstreitig zu den perlen seiner

erzählungskunst, da sie zusammen mit Stendhals beschreibung der schlacht bei Waterloo (in der „Chartreuse de Parme") eine der besten schlachtenschilderungen der französischen literaturgeschichte überhaupt enthält. Sie erschien gleichfalls im jahre 1829 und steht unter dem unverkennbaren einflusse Stendhals und seines energiekultus. Von ihm hat Mérimée unter anderem seinen haß gegen den sentimentalen und übermäßig empfindsamen zug der romantiker geerbt, mit Stendhal gemeinsam hat er auch die vorliebe für die nackte tatsache, die in dieser novelle besonders deutlich zutage tritt. Der autor schildert uns hier eine äußerst lebensvolle episode aus dem unglücklichen russischen feldzuge des großen Napoleon, nämlich die blutige erstürmung der russischen schanze bei Cheverino. In der einleitung gibt Mérimée vor, daß ihm dieses erlebnis von einem seiner freunde, einem französischen offizier, berichtet worden sei, der selbst an diesem sturme teilgenommen habe. Aus dem munde dieses persönlichen augenzeugen erfahren wir dann die einzelheiten des todesmutigen kampfes, der unsere aufmerksamkeit bis zum schlusse in atemloser spannung hält.

d) Tamango.

„Tamango" ist die rührende geschichte eines afrikanischen negerhäuptlings, der in der trunkenheit seine lieblingsfrau Ayché an einen französischen sklavenhändler, den kapitän Ledoux, verschenkt. Als der neger seinen rausch ausgeschlafen hat, bereut er seine unüberlegte tat, er kommt an bord des schon im abfahren begriffenen sklavenschiffs und fordert sein weib zurück. Da er sich aber unvorsichtig und arglos ganz allein an bord gewagt hat, wird er von dem hinterlistigen sklavenjäger überrumpelt, gefesselt und zu den gekauften sklaven ins zwischendeck gesperrt. Mit hilfe seines weibes Ayché, das ihm heimlich eine feile zusteckt, gelingt es ihm aber, sich und seine mitgefangenen von ihren ketten zu befreien und eine verschwörung gegen die grausamen weißen anzuzetteln. Auf ein gegebenes zeichen stürzen sich die schwarzen unter führung Tamangos auf ihre ahnungslosen bedrücker und ermorden die weiße besatzung des sklavenschiffes bis auf den letzten mann. Doch diese grausige tat

rächt sich bitter an den triumphierenden siegern. Die unwissenden neger verstehen das schiff nicht zu lenken, sie treiben lange zeit steuerlos auf den wellen des stillen ozeans umher, bis sie allmählich an hunger und schiffbruch zugrunde gehen. Als endlich eine englische fregatte das scheinbar verlassene wrack des sklavenschiffes entdeckt, findet man auf demselben nur noch Tamango mit schwachen lebenszeichen und zum skelett abgemagert vor. Infolge guter pflege erholt er sich bald wieder, wird nach Kingston auf Jamaika gebracht und stirbt hier viele jahre später als zimbelnschläger in einem englischen regiment.

Diese bizarre erzählung, die uns der autor in einem scheinbar gänzlich gleichgültigen tone und zeitweise selbst voll bitterster ironie vorträgt, verrät in der ungeschminkten schilderung all ihrer greuel und schandtaten wiederum den deutlichen einfluß Byrons und seiner „satanischen“ schule. In dieser neigung Mérimées zur darstellung des gewalttätigen und blutdürstigen ist wohl auch zusammen mit der tief pessimistischen grundstimmung und der hierin etwas zu stark auftretenden ironie die hauptschuld zu suchen, weshalb diese novelle trotz ihrer sonstigen vorzüge im allgemeinen nicht zu den meisterwerken unseres autors gerechnet wird.

e) Federigo.

Nachdem Mérimée bereits in seiner „Chronique“ die deutsche sage vom rattenfänger von Hameln in einem nebenmotiv vortrefflich dargestellt hatte, betritt er in dieser kleinen novelle wiederum das gebiet der legende, für das er schon von jugend auf ein besonderes interesse bekundet. Auch hier hat also Mérimée bahnbrechend gewirkt und wohl für G. Flaubert und A. France den anstoß zu ihrer modernen behandlung legendarischer stoffe gegeben. Neben der benutzung alter biblischer motive muß als die eigentliche quelle der novelle wohl eine mittelalterliche neapolitanische volkslegende angesehen werden, von welcher der autor in einer anmerkung im anfange seiner erzählung berichtet. Auch deutliche spuren der wunderbaren und fantastischen art E. Th. A. Hoffmanns sind hierin wiederum nicht zu verkennen.

Die novelle „Federigo“, die schon 1829 verfaßt, aber erst posthum veröffentlicht wurde, behandelt in etwas veränderter form und mit stark mittelalterlicher lokalfarbe das allgemein bekannte märchenmotiv von den drei wünschen. Am auffallendsten wirkt hierin die bizarre mischung von griechisch-heidnischer mythologie mit den modernen anschauungen des christentums, die von echt mittelalterlich naivem volksaberglauben zeugt. Federigo, ein ehemals reicher und durch seine spielleidenschaft ruinierter italienischer edelmann, hat eines tages das unverdiente glück, den Herrn Jesus und seine zwölf apostel bei sich zu gaste sehen zu dürfen. Er bewirtet seine frommen gäste äußerst reichlich und zuvorkommend, und Jesus gewährt ihm als lohn dafür bei seinem abschied die erfüllung seiner drei lieblingswünsche. Anstatt an das heil seiner seele zu denken, stellt der schlaue Federigo drei sehr seltsame forderungen, die ihm auch gewährt werden. Mit einem verzauberten kartenspiel, das er sich zuerst gewünscht hat, macht er sich wieder zum reichen mann, ja er reist selbst zu Pluto, dem könige der unterwelt, dem er im spiel swölf seelen von armen sündern abgewinnt. Durch die zauberkraft, die ihm die erfüllung der andern beiden wünsche verleiht, weiß er dem tode listig ein schnippchen zu schlagen, sodaß dieser ihn noch 140 jahre länger leben lassen muß. Als er aber endlich dennoch stirbt und ihn der tod in die hölle bringen will, verweigert ihm Pluto in erinnerung an den ihm gespielten streich den eintritt. Da ihm auch das fegefeuer verschlossen bleibt, muß ihn der tod wohl oder übel nach den himmlischen regionen bringen. Hier wird er endlich durch seine schlauheit und durch die erinnerung an seine dem Herrn und den jüngern gewährte gastfreundschaft samt den zwölf aus der hölle geretteten seelen in das paradies eingelassen.

In der ganzen erzählung, die oft stark humorvoll und ironisch wirkt, hat Mérimée den märchenhaft naiven volkston stets wundervoll getroffen, so daß auch diese bisher oft übersehene kleine novelle ihren eigenen reiz und ihre gewisse bedeutung neben den großen meisterwerken unseres autors hat.

f) Le Vase étrusque.

In dem „Vase étrusque“ sehen wir Mérimée zum ersten male als vertreter der „nouvelle mondaine“, des modernen realistischen gesellschaftsromans. Er wählt hierin einen ganz neuzeitlichen stoff, nämlich das motiv der übertriebenen eifersucht und empfindsamkeit in der modernen Pariser gesellschaft. Daneben spielt aber die schilderung des heimlichen liebesglücks und die satire über gesellschaftliche heuchelei und falsche freundschaft eine große rolle. So haben wir in dem „Vase étrusque“ eine echt psychologische seelenkampfnovelle, das trauerspiel der krankhaft übertriebenen eifersucht, vor uns, ein thema, das schon deutlich den allmählich beginnenden einfluß der großen russischen psychologen Dostojevsky und Turgenjew auf Mérimée erkennen läßt.

Der inhalt der erzählung, die im jahre 1830 erschien, ist kurz folgender: Auguste Saint-Clair, ein junger vornehmer Pariser, der von seinen freunden wegen seines verschlossenen wesens wenig geachtet wird, liebt heimlich und voller leidenschaft die komtesse Mathilde de Coursy, eine junge, hübsche und geistreiche witwe. Da seine liebe erwidert wird, hält er sich für den glücklichsten unter den menschen. Doch als bei gelegenheit eines junggesellendiners einer seiner freunde über das vorleben der komtesse boshafte andeutungen macht, als Saint-Clair erfährt, daß ein gewisser Massigny vor ihm der geliebte Mathildes gewesen ist, wird er von einer rasenden eifersucht gepackt. Als er sich obendrein erinnert, daß die komtesse von ihrem früheren liebhaber noch ein erinnerungszeichen, eine kostbare etruskische vase, besitzt und in ehren hält, läßt ihn sein übertrieben empfindlicher und krankhaft eifersüchtiger charakter keine ruhe mehr finden. Vom höchsten liebesglück stürzen ihn die qualen der eifersucht in die tiefste melancholie und verzweiflung. Als er in einem solchen anfalle von eifersucht unterwegs seinen freund, den rittmeister Alphonse de Thémines, trifft, bricht er mit diesem ganz unvermittelt infolge seiner gereizten stimmung einen heftigen streit vom zaune, der zu einer duellforderung anlaß gibt. Wenige stunden später erfährt er in einer rührenden liebesszene aus dem munde Mathildes, daß sein eifersüchtiger verdacht gänzlich unbegründet war und

daß seine geliebte das opfer einer böswilligen verleumdung geworden ist. Saint-Clair schwelgt nun wieder im höchsten liebesglück. Doch nicht lange läßt die grausame ironie des schicksals ihn dieses glück genießen. Am anderen morgen wird er von seinem früheren freund Thémines im duell erschossen. Seine unglückliche geliebte stirbt wenige monate später aus kummer über seinen plötzlichen tod.

Schon aus dieser kurzen inhaltsangabe können wir ersehen, daß Mérimée in seinem „Vase étrusque" ein kleines psychologisches meisterwerk geschaffen hat, das namentlich durch seinen tragischen schluß von erschütternder wirkung ist. Besonderes interesse gewinnt aber die novelle noch durch die tatsache, daß Mérimée hier in der figur seines helden Saint-Clair zum ersten male einige deutliche autobiographische züge erkennen läßt, mit denen wir uns später noch genauer beschäftigen werden.

g) La Partie de trictrac.

Wie „Le Vase étrusque" ein trauerspiel der übertriebenen eifersucht, ist „La Partie de trictrac" ein drama des überempfindlichen ehrgefühls. Trotzdem diese erzählung nicht in den vornehmen Pariser gesellschaftskreisen, sondern teilweise in der hafenstadt Brest, teilweise auf hoher see spielt, behandelt sie doch ein modernes psychologisches thema und verrät damit wieder deutlich den einfluß Dostojewskijs und anderer großer russischer autoren auf Mérimée. In der äußeren form ähnelt sie der früheren kleinen novelle „L'Enlèvement de la redoute", die ja auch kein selbsterlebnis des verfassers, sondern den angeblichen bericht eines befreundeten französischen offiziers enthält.

Die „Partie de trictrac" erschien zusammen mit dem „Vase étrusque" im jahre 1830. Sie behandelt den qualvollen gewissenskampf eines jungen ehrenhaften offiziers, der zum ersten male in seinem leben eine ehrenrührige handlung begangen hat. Der inhalt der novelle ist kurz folgender: Roger, ein junger ehrgeiziger seeleutnant, der zur zeit der kontinentalsperre auf der französischen fregatte „La Galatée" dient, verliebt sich während seines aufenthalts im kriegshafen Brest in die schöne und leichtsinnige schauspielerin Gabrielle. Nach

einigen vergeblichen anstürmen gelingt es ihm durch eine mutige tat, das herz der launischen schönen zu erobern. Beide genießen nun ein ungetrübtes liebesglück. Als aber eines tages eine holländische fregatte in den hafen einläuft, läßt sich Roger von den reichen holländischen offizieren zum würfelspiel verleiten. Er verliert im triktrakspiel bald sein ganzes vermögen und obendrein auch noch das seiner geliebten. Voller verzweiflung über seinen verlust betrügt er in einem unbeobachteten augenblicke seinen partner im spiele um einige goldstücke. Von nun an wendet sich sein glück, er gewinnt bald sein geld zurück und noch außerdem die hohe summe von vierzigtausend franken hinzu, sodaß sein mitspieler sich am anderen morgen deswegen erschießt. Durch diese tat des Holländers wird Roger aufs tiefste getroffen, trotz seines geringfügigen betruges läßt ihm sein gewissen nun keine ruhe mehr. Er gesteht seiner geliebten seinen betrug ein und sinnt von nun an nur noch darauf, sich das leben zu nehmen und so seine schuld zu büßen. Ein unbedachtes, zorniges wort Gabrielles, das ihn grausam an seinen fehltritt erinnert, läßt diesen plan in ihm zum festen entschluß reifen. Nur die inständigen bitten seines freundes und vor allem das rührende flehen seiner geliebten vermögen ihn zu bestimmen, von seinen selbstmörderischen ideen abstand zu nehmen und statt dessen einen ehrlichen soldatentod zu suchen. Bald darauf erhält sein schiff befehl, in see zu stechen und den kampf mit den Engländern aufzunehmen. Roger, der sich bei dieser gelegenheit absichtlich den kugeln der feinde aussetzt, wird durch einen kartätschenschuß getroffen und tödlich verwundet.

Wie in der „Chronique“ bricht auch hier die handlung plötzlich und mit einem ruck ab, ohne uns über den eigentlichen ausgang der erzählung aufklärung zu verschaffen. Doch erspart sich Mérimée voller zartgefühl durch diesen unvollkommenen abschluß die schilderung der erschütternden sterbeszene Rogers, der nicht gefangen in die hände des feindes fallen will, sondern seinen freund schwören läßt, ihn im falle einer schweren verwundung vollends zu töten. Wie wir sehen, ist auch diese novelle reich an spannenden und interessanten einzelszenen, die wohl hauptsächlich Mérimées zeitgenossen

Scribe veranlaßt haben mögen, diesen stoff später auch dramatisch zu verwerten.

h) Les Sorcières espagnoles.

Die kleine erzählung, die Mérimée 1830 bei gelegenheit einer Spanienreise in Valencia niederschrieb, die aber erst 1833 in der „Revue de Paris" gedruckt wurde, ist eigentlich noch keine novelle zu nennen. Sie ist ein selbsterlebnis des verfassers und kennzeichnet am klarsten den übergang vom schlichten reisebericht zur kunstmäßigen novelle. Aus ihrem stark fantastischen und abergläubischen inhalt geht wieder deutlich die einwirkung des „genre hoffmannesque" auf Mérimée hervor.

Die „Sorcières espagnoles" enthalten kurz folgenden gedanken: Mérimée befindet sich mit seinem führer, einem valencianischen bauern namens Vicente, auf einem ausfluge von Valencia nach Murviedro in Spanien. Unterwegs entspinnt sich eine angeregte unterhaltung zwischen dem autor und seinem führer, bei welcher gelegenheit der letzte als echtes kind seines landes die abergläubischsten und abenteuerlichsten dinge vorbringt. Auf das drängen Mérimées hin erzählt der führer auch eine richtige spanische hexengeschichte, die sein eigener vetter erlebt haben soll und die ihren höhepunkt in einer geheimnisvollen, nächtlichen hexenfahrt nach Amerika hat. Mit allerhand anderen zauber- und spukgeschichten, die uns von der abergläubischen wirkung des bösen blickes, von talismanen, kugelfestmachen und ähnlichen gruseligen dingen berichten, endigt dann diese ganz in der art Hoffmanns gehaltene, fantastische erzählung.

i) La Double méprise.

Noch mehr als „Le Vase étrusque" verdient die drei jahre später erschienene erzählung „La Double Méprise" den namen einer modernen realistischen gesellschaftsnovelle. Rick[1]) hat sie wohl hauptsächlich wegen ihres ziemlich stattlichen

[1]) Vgl. den vortrag von Karl Rick, Die Novellen des Pr. Mérimée in den Mitteil. d. literarhist. Ges. Bonn (unter vorsitz von Prof. Litzmann), 6. jahrg., 1911, heft 2, s. 21 ff.

umfanges als roman aufgeführt, doch ist diese benennung kaum zu empfehlen, da man aus dem gleichen grunde auch „Colomba“, „Carmen“ und andere größere novellen Mérimées als romane bezeichnen könnte. Auch bei dieser modernen salonnovelle, die ein ganz ähnliches thema behandelt wie „Le Vase étrusque“ und „La Partie de trictrac“, ist der einfluß der großen russischen psychologen Turgenjew und Dostojewskij als feststehend zu betrachten. Doch daneben hat Stendhal stark eingewirkt, wie ja Mérimée überhaupt in den jahren 1829 bis 1834 fast völlig unter dem einflusse seines älteren freundes steht. Endlich ist in der großen schachtelepisode, die uns das romantische abenteuer Darcys in der Türkei schildert, eine starke anlehnung an Byrons „Don Juan“ zu erkennen.

Der inhalt der „Double méprise“ ist bald erzählt: Julie de Chaverny, eine junge, schwärmerische dame der Pariser gesellschaft, ist seit sechs jahren mit einem gleichgültigen, rohen und taktlosen gatten verheiratet und fühlt sich in ihrer ehe tief unglücklich. Doch hat sie bisher standhaft ihren kummer in ihrem innern verschlossen und dem gatten stets die eheliche treue gewahrt. Da trifft sie plötzlich eines tages in einer gesellschaft bei ihrer freundin einen alten jugendfreund, namens Darcy, wieder, der soeben erst nach einem sechsjährigen aufenthalt in der Türkei zurückgekehrt ist. Durch diesen wird die erinnerung an ihre glückliche, sorglose jugendzeit wieder in ihr wach. Sie glaubt sich von ihm noch geliebt wie vor ihrer heirat und bildet sich infolge ihres qualvollen seelenzustandes ein, ihn wiederzulieben und stets geliebt zu haben. Ein unglücklicher zufall will es, daß sie infolge eines wagenunfalles gezwungen ist, mit Darcy gemeinsam die heimfahrt von der gesellschaft anzutreten. Unterwegs wird sie nach einem verzweifelten seelenkampfe ihrem gatten untreu und gibt sich Darcy hin. Doch kaum hat sie dem vermeintlichen geliebten ihr herz ausgeschüttet, da erlebt sie in ihrer liebe eine zweite grausame enttäuschung. Sie erkennt plötzlich voller abscheu, daß sie in Darcy statt eines weichen, mitfühlenden geliebten einen kalt berechnenden egoisten gefunden hat, der sie noch weniger versteht als ihr eigener gatte. Von ekel gepackt, beschließt sie freiwillig in den tod zu gehen.

Doch der tod kommt ihr zuvor, sie stirbt wenige tage später an den folgen der inneren erregung und der qualvollen gewissensbisse über ihren fehltritt.

Auch hier sehen wir also wieder eine moderne seelenkampfnovelle vor uns, die aber in ihren einzelheiten nicht so fein und logisch durchdacht ist wie „Le Vase étrusque". Namentlich wirkt der schluß der novelle etwas unerwartet und unwahrscheinlich. Aber in einem anderen wesentlichen punkte ähnelt die „Double méprise" dem „Vase étrusque". Wie uns Mérimée dort in der figur seines helden Saint-Clair ein etwas geschmeicheltes selbstporträt gegeben hat, so finden wir hier in der gestalt Darcys ein etwas düster gezeichnetes abbild seines eigenen ich. Zum schlusse möge noch darauf hingewiesen sein, daß G. Flaubert in seinem realistischen meisterroman „Madame Bovary" einen ganz ähnlichen stoff bearbeitet hat und daß er vielleicht in einigen großen grundzügen den ideen der vorliegenden novelle gefolgt ist.

k) Les Ames du purgatoire.

Nach den drei modernen gesellschaftsnovellen „Le Vase étrusque", „La Partie de trictrac" und „La Double méprise" wendet sich Mérimée im jahre 1834 wieder dem gebiete der legende zu. Wie er in „Federigo" einen alten italienischen legendenstoff novellistisch umzugestalten weiß, sucht er in den „Ames du purgatoire" die bekannte spanische legende von Don Juan de Maraña zu modernisieren. Neben der einwirkung Byrons ist in dieser novelle wieder deutlich der einfluß E. Th. A. Hoffmanns zu verspüren, der in der spannenden schilderung der düsteren vision Don Juans besonders klar zutage tritt. Ja, in der fantastischen szene, wo Don Juan seinem eigenen begräbnis beiwohnt, übertrifft Mérimée sein bewundertes vorbild, denn er versteht es hier fast noch besser als Hoffmann, den leser unmerklich von der wirklichkeit in das land des wunderbaren und märchenhaften hinüberzugeleiten. Die bizarrsten und unwahrscheinlichsten dinge und situationen weiß er als möglich und lebenswahr hinzustellen, und erst als die schilderung des grausig-fantastischen ihren höhepunkt erreicht hat, gibt er uns mit einem schlage der wirklichkeit zurück.

Der titel „Les Ames du purgatoire“ ist wenig bezeichnend für die novelle, wie Mérimée überhaupt in der wahl fast aller seiner titel sehr wenig geschick beweist. Die „Ames du purgatoire“ enthalten in etwas breiter form die geschichte von dem berühmten Don Juan, dem „Faust“ der Romanen. Diese sagenhafte persönlichkeit ist, wie Mérimée im anfange seiner erzählung behauptet, erst aus der mischung zweier verschiedener gestalten entstanden, nämlich aus der figur Don Juan Tenorios, den Molière und Mozart in ihren bekannten meisterwerken behandeln, und aus der legende von dem büßer Don Juan de Maraña. Diesen letzteren allein hat Mérimée zum helden seiner vorliegenden novelle gewählt. Sein romantischer lebenslauf wird uns von anfang bis zu ende geschildert. Wir hören von der vornehmen abstammung Don Juans, von seiner verwöhnten erziehung und von seinem fortzuge nach der damals hochberühmten spanischen universität Salamanca, wo er bald in schlechte gesellschaft gerät und ein ausschweifendes leben beginnt. Unter dem einflusse seines freundes Don Garcia wird er bald zum echten wüstling und begeht schandtaten über schandtaten auf seinen abenteuerlichen fahrten. Als er in seiner vermessenheit selbst eine nonne rauben und verführen will, schickt ihm der himmel eine deutliche warnung. Er sieht eines nachts eine grausige geisterprozession an sich vorbeiziehen und nimmt selbst an seiner verdammung und seinem entsetzlichen tode teil. Durch diese vision aufs tiefste getroffen, bekehrt er sich, geht in ein kloster und büßt dort durch ein asketisch frommes leben seine schuld. Er stirbt schließlich in tiefster selbsterniedrigung als frommer mönch, verehrt und betrauert von seinen mitmenschen.

Die novelle ist entschieden nicht zu Mérimées meisterwerken zu rechnen. Im gegensatz zu „Mateo Falcone“ und den anderen kurzen erzählungen leidet sie oft an einem etwas schleppenden gange der handlung, an unwahrscheinlichen, wenig motivierten situationen und anderen schwächen. Erst in der grandiosen spukszene, die uns Don Juan als augenzeugen seines eigenen begräbnisses schildert und die einen viel tieferen eindruck auf uns macht als die „Vision de Charles XI“, erkennen wir Mérimées meisterhafte erzählungskunst wieder.

l) La Vénus d'Ille.

Die kleine erzählung, die nach Mérimées eigenem urteil[1]) die erste rolle unter seinen novellen einnimmt, bildet den triumph des „genre hoffmannesque" in seinem ganzen schaffen. Breuillac[2]) nennt sie auch deswegen kurzweg *un conte véritablement fantastique*. Und in der tat finden wir, abgesehen vielleicht von der späteren novelle „Lokis", unseren autor wohl in keinem seiner anderen werke so stark vom geiste Hoffmanns durchdrungen wie hier. In der spannenden darstellung des unheimlichen und furchterweckenden, in der schilderung des „fantastique naturel et vrai", ja selbst in einigen kleinen stileigentümlichkeiten können wir hier fast wörtliche anklänge an Hoffmanns erzählungen feststellen. Wie in der spukszene in den „Ames du purgatoire" scheint Mérimée auch hier sein vorbild noch zu übertreffen, denn die bizarre mischung von übernatürlichem und wirklichem, der unmerkliche übergang vom natürlichen zum auffallenden, wunderbaren und schließlich zum spukhaften ist ihm auch hier meisterhaft gelungen. Die darstellung des grausigen und entsetzlichen am schlusse der erzählung verrät neben Hoffmanns auch noch Byrons einfluß auf Mérimée.

Neben diesen fremden einwirkungen ist uns aber auch die eigentliche quelle zu dieser fantastischen erzählung bekannt. Der vorliegende novellenstoff ist schon sehr alt und stammt nicht erst, wie Schultz-Gora[3]) meint, aus dem 12. jahrhundert, sondern ist nach Filon[4]) schon in einer chronik des 10. jahrhunderts nachzuweisen. Er findet sich bei dem mittelalterlichen lateinischen chronisten Hermann Corner in einer äußerst naiven und primitiven form. Besonders bewundernswert muß daher hier die kunst Mérimées erscheinen, der diesen einfachen alten stoff in eine so spannende moderne novelle umzugestalten wußte.

[1]) Vgl. „Correspondance inédite" p. 66 (brief vom 18. februar 1857.)

[2]) Vgl. Breuillac in seinem oben erwähnten artikel in der R. d. h. l., bd. XIV, s. 88.

[3]) Vgl. Schultz-Gora in seiner einleitung zu Roman. Meistererzähler bd. VIII.

[4]) Vgl. A. Filon „Mérimée et ses amis" s. 97 f. und seine Mérimée-biographie s. 62 f. Vgl. im übrigen A. Graf, Roma nella memoria e nelle imaginazioni del medio evo, Turin 1882—83.

Die „Vénus d'Ille", die im Mai 1837 erschien, ist wie die „Sorcières espagnoles" ein angebliches selbsterlebnis des verfassers und hat kurz folgenden inhalt: Mérimée, der damals schon zum generalinspektor der historischen denkmäler Frankreichs ernannt war, kommt auf einer seiner inspektionsreisen auch in die wilde landschaft Roussillon am hange der Pyrenäen, um in dem städtchen Ille dem altertumsforscher herrn von Peyrehorade einen besuch abzustatten. Dieser, ein komischer alter kauz, zeigt seinem gast als besondere überraschung eine wundervolle bronzene Venusstatue, die erst kürzlich in seinem garten ausgegraben wurde. Wenige tage darauf vermählt sich der sohn Alphonse des herrn von Peyrehorade mit einer benachbarten jungen adligen. Noch am hochzeitsmorgen selbst läßt sich der junge bräutigam in echt baskischer spielleidenschaft zu einer ballspielpartie mit durchreisenden Aragoniern hinreißen. Ohne viel überlegung streift er beim beginne der partie seinen verlobungsring, der ihn beim spiele stört, über den finger der nahestehenden Venusstatue. Als er aber am abend seinen vergessenen ring wiederholen will, hat sich der finger der Venus gekrümmt und will das kleinod nicht wieder herausgeben. Von abergläubischer angst gepackt, eilt der neuvermählte ins haus zurück und leidet am ganzen hochzeitsabend an einer seltsamen inneren erregung und an unheimlichen vorahnungen. Am anderen morgen bietet sich den hochzeitsgästen ein grausiger anblick im zimmer der neuvermählten dar: Alphonse liegt leblos und anscheinend eines gewaltsamen todes gestorben quer über das bett gebreitet, während seine junge gattin den verstand verloren hat und wirres zeug von dem nächtlichen erscheinen einer grünlichen riesin redet, die die gestalt der Venusstatue gehabt und ihren gatten in ihren umarmungen erdrückt habe.

So endigt diese fantastische erzählung, ohne uns in irgendeiner weise aufklärung über den mysteriösen vorfall zu verschaffen. Doch haben wir hier keinen unvollkommenen schluß wie bei der „Chronique" vor uns, vielmehr hat uns der autor hier mit feinem bedacht über den ausgang im ungewissen gelassen, indem er entweder eine lösung zum unmöglichen, dem lebendigwerden der Venusstatue, oder eine ganz einfache und natürliche erklärung — die ermordung

Alphonses durch einen rachsüchtigen, im ballspiel beleidigten Aragonier — andeutet. Durch diesen zweideutigen ausgang gewinnt die erzählung noch an geheimnisvollem reiz. Neben dieser spannenden schlußtechnik Mérimées ist hier namentlich noch seine meisterhafte kunst der personifikation lebloser dinge zu bewundern. Mit ganz unnachahmlichem geschick ist es ihm gelungen, bei der schilderung der Venus den eindruck des lebendigen zu erwecken, diesen eindruck durch kleine, kaum merkliche kunstgriffe (zurückprallen des steines, krümmung des fingers der Venus usw.) allmählich zu steigern und schließlich den leser ganz mit dem unheimlichen grauen des unerklärlichen zu erfüllen.

m) Colomba.

Die korsische meisternovelle „Colomba", die Filon und d'Haussonville auch wenig zutreffend als roman bezeichnen, ist neben „Carmen" und „Mateo Falcone" wohl das berühmteste und populärste werk unseres autors. Trotzdem wollen aber einige kritiker schon hierin eine abnahme der kraft Mérimées erkennen. So hat z. b. Rick nicht ganz unrecht, wenn er in seinem schon oben erwähnten vortrage[1]) behauptet: „Die sicherheit der charakteristik hat den dichter der „Colomba" verlassen. An psychologischer feinheit steht Mérimées populärste erzählung weit hinter weniger bekannten zurück." Trotz dieser kleinen schwächen darf man aber auch andererseits nicht verkennen, daß namentlich die korsische lokalfarbe hier mit einer geradezu bewundernswerten sicherheit geschildert ist. Während der autor bei der abfassung seines „Mateo Falcone" Corsica noch nie gesehen hatte, wurde er zu seiner „Colomba" durch einen längeren aufenthalt auf der insel im jahre 1839 angeregt. Bei dieser gelegenheit lernte er auch die heldin seiner im folgenden jahre erscheinenden novelle persönlich kennen. Sie hieß mit ihrem wahren namen Colomba Bartoli, war wegen ihres männlichen mutes weit über Corsica hinaus berühmt und stand damals schon in ihrem 72. lebensjahre. Mithin beruht unsere novelle zum größten teile auf wahren ereignissen und vorfällen, die Mérimée natürlich oft stark romantisch

[1]) Vgl. bei Rick s. 36.

ausgeschmückt hat. Neben diesem persönlichen erlebnis hat er dann als quellen alte korsische anekdoten und familientraditionen zu rate gezogen, denen er einzelne wichtige motive, wie z. b. die erzählung von dem berühmten „coup double“ und die korsischen banditengeschichten, entlehnt hat. Näheres über die entstehung der „Colomba“ findet man bei Kuttner in seinem schon oben erwähnten artikel.[1])

Der inhalt der „Colomba“ ist durch die zahlreichen ausgaben und übersetzungen sowie durch den häufigen schulgebrauch dieser beliebten novelle zu allgemein bekannt, um hier noch besonders angeführt zu werden. Ganz kurz möge nur darauf hingewiesen sein, daß wir in „Colomba“ die meisterhaft dargestellte geschichte einer echt korsischen „Vendetta“ vor uns haben. Von besonderem interesse sind hierin noch die wundervollen improvisierten balladen Colombas, in denen einige kritiker nur eine kunstvolle übersetzung wirklicher korsischer volkslieder, die meisten hingegen ein originales lyrisches erzeugnis unseres autors sehen wollen. Da es bislang noch nicht gelungen ist, die alten korsischen fassungen dieser „ballatas“ zu entdecken, so dürfen wir wohl mit recht annehmen, daß es Mérimée auch hier wie in seiner „Guzla“ verstanden hat, eine leidenschaftlich wilde und primitive volkspoesie selbst zu schaffen, die von seiner hohen lyrischen begabung ein weiteres beredtes zeugnis ablegt. Handlung und stil der novelle sind stets klar, durchsichtig und voll lebendiger dramatischer bewegung; nur der schluß wirkt wie bei fast allen erzählungen unseres autors übertrieben hart und grausam.

n) Arsène Guillot.

Wenn Rick in seinem schon mehrfach erwähnten vortrage eine gewisse einförmigkeit der typen und motive in Mérimées einheimischen novellen zu erkennen glaubt, so müssen wir ihm namentlich bei der betrachtung der „Arsène Guillot“ völlig recht geben. Wie in dem „Vase étrusque“, der „Double méprise“ u. a. betritt Mérimée auch hier wieder das gebiet der modernen gesellschaftsnovelle. Wiederum steht er

[1]) Vgl. M. Kuttner in „Herrigs Archiv“ bd. 112 (1904), s. 101—109.

hier unter dem deutlichen einflusse Stendhals und der großen russischen psychologen. In den häufigen subjektiven reflexionen und philosophischen zwischenbemerkungen in dieser erzählung läßt sich vielleicht auch eine anlehnung an die bekannte stilmanier Balzacs feststellen. Endlich sind hier in den häufigen anspielungen auf den griechischen befreiungskampf auch echt Byronsche gedanken wiederzuerkennen.

Der inhalt der 1844 erschienenen novelle ist in folgenden worten kurz zusammenzufassen: Arsène Guillot, eine arme, aber aufrichtige und ehrliche Pariser dirne, ist durch den tod ihrer mutter in die tiefste betrübnis versetzt. Sie härmt sich deswegen so sehr, daß sie kränkelt und sichtlich abmagert. Sie verliert ihre ehemalige schönheit und kann ihrem niedrigen geschäft nicht mehr mit erfolg nachgehen. In echt naivem volksaberglauben beschließt sie, ihrem schutzheiligen eine kerze zu weihen, um ihre frühere verführerische schönheit wiederzuerlangen. Bei dieser gelegenheit erregt sie in der kirche das interesse einer vornehmen Pariserin, der frommen madame de Piennes. Wenige tage nach dieser begegnung stürzt sich Arsène, von verzweiflung und hunger getrieben, aus dem fenster, um freiwillig den tod zu suchen. Mit gebrochenen gliedern wird sie auf der straße aufgehoben und von der gerade herzukommenden Madame de Piennes aufopfernd gepflegt. Im krankenbette beichtet Arsène ihrer vornehmen pflegerin, die sich die bekehrung des unglücklichen mädchens zur aufgabe gemacht hat, ihre ganze, an verfehlungen reiche lebensgeschichte. Sie erzählt ihr namentlich von ihrer leidenschaftlichen liebe zu einem jungen Pariser lebemann, der sie jedoch seit einiger zeit gänzlich im stiche gelassen habe. Ein unglücklicher zufall will es, daß dieser frühere geliebte Arsènes, der mit einem jugendfreund Madame de Piennes, namens Max de Salligny, identisch ist, plötzlich in Paris ankommt. Arsène erkennt sofort ihren ehemaligen liebhaber wieder, und von nun an bleiben alle frommen bekehrungsversuche der Madame de Piennes vergebens. Trotz der ermahnungen ihrer pflegerin kann Arsène von ihrer sündigen leidenschaft nicht lassen und sie stirbt schließlich mit dem rührenden bekenntnis ihrer liebe auf den lippen. Anstatt eines umfangreichen schlusses hat Mérimée nur eine kurze, aber vielsagende

andeutung über den weiteren verlauf an das ende seiner erzählung gesetzt. Denn die sechs lakonischen schlußworte „*Pauvre Arsène! Elle prie pour nous!*“ klären uns deutlich und voll scharfer ironie darüber auf, daß die devote Madame de Piennes trotz ihrer übertriebenen äußerlichen frömmigkeit doch der verführung unterlegen und die geliebte ihres jugendfreundes Max geworden ist.

Aus obigem ist leicht zu ersehen, daß die novelle „Arsène Guillot“ in ihren motiven und charakteren eine auffallende ähnlichkeit mit der früheren erzählung „La Double Méprise“ verrät. In beiden novellen hat Mérimée die „fragilité de la vertu“ voll bitterer ironie zu seinem hauptmotiv gemacht; in beiden greift er die vornehmen und affektierten Pariser damen heftig an, die so schnell der verführung unterliegen. In beiden fällen ist der verführer ein jugendfreund und ein vielgereister, romantischer abenteurer. Madame de Piennes ist eine nur wenig veredelte Julie de Chaverny. In Max de Salligny sehen wir ferner, wie schon aus dem namen hervorgeht, zwei personen des „Vase étrusque“, nämlich Saint-Clair und Massigny, vereinigt. Ganz ähnliche motive und charaktere hatte Mérimée übrigens schon vorher in seinem kleinen lustspiel „Les Mécontents“ geschaffen (La Comtesse Des Tournelles und Edouard de Nangis). Eine gewisse einförmigkeit ist also Mérimée, namentlich in dieser novelle, nicht abzusprechen. Auch in der handlung, charakteristik und der unmoralischen tendenz der erzählung zeigen sich große schwächen. Doch trotz alledem dürfte „Arsène Guillot“ schon allein wegen der wundervoll gezeichneten figur der titelheldin eine größere beachtung unter den werken unseres autors verdienen, als sie bislang gefunden hat.

o) Carmen.

Neben „Colomba“ gehört auch „Carmen“ zu den populärsten werken unseres autors, was aber wohl hauptsächlich erst dem großen erfolge von Bizets meisteroper, der die novelle als vorlage diente, zuzuschreiben ist. Mérimée wurde zu dieser spannenden erzählung durch seine häufigen reisen nach seinem lieblingslande Spanien angeregt. Den direkten anstoß dazu gab aber die comtesse de Montijo, die mutter der späteren

kaiserin Eugenie und Mérimées intime freundin, die ihm die der „Carmen“ zugrunde liegende spanische anekdote erzählte. Diese anekdote kleidete er in ein echt romantisches, abenteuerliches gewand und schuf daraus im jahre 1845 seine novelle „Carmen“, deren inhalt durch Bizets gleichnamige oper so allgemein bekannt geworden ist, daß er hier keiner besonderen erwähnung bedarf. Interessant ist vor allem die merkwürdige form und einkleidung der novelle. Sie ist zum größten teile eine ich-erzählung und ein selbsterlebnis des verfassers, der den eigentlichen kern der novelle, die beichte Don Josés im dritten kapitel, mit allerhand gelehrtem beiwerk umrahmt hat. Die eigentliche haupthandlung der novelle ist also im dritten kapitel enthalten, während der verfasser im ersten kapitel die bekanntschaft Josés und im zweiten die der Carmen bei gelegenheit einer forschungsreise durch Spanien macht. Die romantik dieser begegnung des autors mit dem berüchtigten spanischen schmuggler und räuber Don José erinnert deutlich an Wilhelm Hauffs bekannte erzählung „Die Karawane“ und die dort eingeflochtene geschichte von Orbasan, dem herrn der wüste. Das schlußkapitel IV steht ganz für sich und in fast gar keinem zusammenhange mit dem eigentlichen hauptthema der erzählung. Es enthält ein bunt zusammengewürfeltes gemisch von spanischer lokalfarbe und gelehrten forschungen über stammeskunde, sitten und sprache der Zigeuner. Durch diesen übertrieben gleichgültigen schluß will uns der autor nach seiner beliebten technik schnell über den peinlichen eindruck hinweghelfen, den das grausige ende der eigentlichen erzählung auf uns hinterlassen muß.

Über den literarischen wert der novelle „Carmen“ sind sich die kritiker nicht einig. Einige wie Filon und Polikowsky, der außerdem noch auf eine gewisse ähnlichkeit der erzählung Mérimées mit dem meisterwerke des abbé Prévost „Manon Lescaut“ hinweist, wollen in der komposition und charakteristik der novelle große schwächen entdecken. Andere hingegen, wie z. b. vor allem Rick, halten „Carmen“ für ein völlig gelungenes meisterwerk Mérimées, das sich dem „Mateo Falcone“ und der „Vénus d'Ille“ ebenbürtig zur seite stelle und das die „Colomba“ in mancher hinsicht noch weit übertreffe. Mag dieses lob auch vielleicht etwas übertrieben

klingen, so muß man doch zugeben, daß, abgesehen von der etwas matt gehaltenen figur Don Josés und dem oft etwas störenden wissenschaftlichen ballast, auch diese erzählung in der darstellung echt spanischer lokalfarbe und in der unübertrefflichen charakteristik der titelheldin die meisterhand Mérimées deutlich erkennen läßt Der bekannte komponist Bizet wurde 30 jahre später durch diesen lockenden stoff angeregt, er arbeitete im verein mit Meilhac und Halévy das für die haupthandlung allein in betracht kommende dritte kapitel der novelle dramatisch um und schuf daraus seine berühmte meisteroper „Carmen“, die bald einen siegeszug durch die ganze zivilisierte welt antrat und gleichzeitig auch dem namen Mérimées zu neuer berühmtheit verhalf.

p) L'Abbé Aubain.

Im gegensatz zu den früheren novellen, die fast stets tragisch mit dem gewaltsamen tode einer oder mehrerer personen enden, ist der im jahre 1846 erschienene „Abbé Aubain“ eine kleine, überaus harmlose geschichte, die in briefform das romaneske abenteuer eines armen landgeistlichen mit einer vornehmen Pariser „lionne“ behandelt. Häufige anspielungen auf Byron, Hoffmann und selbst auf Goethes „Wilhelm Meister“ lassen auch hier die einwirkung fremder literaturen auf Mérimée deutlich erkennen.

Der inhalt der sechs kurzen briefe, die diese novelle enthält, ist in wenigen sätzen zusammenzufassen: Madame de P., eine vornehme und affektierte weltdame, muß sich aus finanziellen rücksichten mit ihrem gatten auf ihr einsames schloß an der küste der Vendée zurückziehen. Als echte Pariserin empfindet sie, da sie obendrein von ihrem gatten vernachlässigt wird, bald große langeweile in der landeinsamkeit. Sie knüpft deshalb zum zeitvertreib eine kleine harmlose liebelei mit ihrem beichtvater, einem jungen dorfgeistlichen, an. In übergroßer eitelkeit glaubt sie den armen abbé bald leidenschaftlich in sich verliebt; sie entfernt ihn deswegen aus ihrer nähe und verschafft ihm durch ihre protektion eine bevorzugte stellung. In wirklichkeit ist sie aber, wie aus dem letzten briefe deutlich hervorgeht, von dem schlauen geistlichen gründlich getäuscht worden. Denn dieser hat die

verliebten launen der gelangweilten „lionne“ geschickt für seine egoistischen pläne auszubeuten gewußt und macht sich nun, nachdem er durch ihren einfluß eine bessere pfarrstelle erhalten hat, in einem briefe an einen kollegen weidlich über sie lustig.

Auch in dieser kurzen erzählung finden wir ganz ähnliche motive und charaktere wie in Mérimées früheren einheimischen novellen wieder. Wir haben hier denselben typus der scheinheiligen und devoten Pariser weltdame vor uns, wie er uns schon in „La Double méprise“ und „Arsène Guillot“ entgegentrat. Auch hier wirkt also Mérimée durch die stetige wiederholung derselben charaktere entschieden etwas eintönig. Als originell ist hingegen wieder die form der novelle anzusehen, in der der verfasser eine sehr geschickte erzählungstechnik zur anwendung bringt. In den ersten fünf briefen wird hier nämlich der abbé durch die vornehme weltdame in eine lächerliche situation gebracht, bis im sechsten briefe plötzlich der umschwung erfolgt und die briefschreiberin nun ihrerseits gedemütigt wird. Durch diese kunstvolle darstellungsweise weiß Mérimée den leser zu täuschen und aus einem an sich ziemlich banalen vorgang eine interessante und spannende erzählung zu schaffen.

Wie in keiner anderen novelle zeigt sich Mérimée hier als meister des stils. Schon aus seiner korrespondenz ist uns ja seine vorzügliche beherrschung des briefstils bekannt. Auch hier läßt sich der stil der beiden briefschreiber deutlich voneinander unterscheiden. Gegen die überschwängliche und affektierte schreibweise der eleganten Pariserin sticht der behäbige, ironisch gemütliche stil des abbé humorvoll ab. Aus allen diesen gründen muß auch der „Abbé Aubain“ als eine der vorzüglichsten und bestgelungenen novellen Mérimées gelten.

q) Il Viccolo Di Madama Lucrezia.

Mit dieser ziemlich unbedeutenden novelle, die fast gleichzeitig mit dem „Abbé Aubain“ im jahre 1846 erschien, bricht Mérimées novellistische tätigkeit für zwei volle jahrzehnte gänzlich ab, um seinen anderen arbeiten als gelehrter und geschichtsforscher platz zu machen. Auch im „Viccolo“ können

wir den einfluß Hoffmanns wieder direkt nachweisen. Zunächst finden wir nämlich in der eingeschobenen erzählung vom tode des Julius von Katzenellenbogen deutliche anklänge an Hoffmanns fantastische novelle „Der unheimliche Gast“ (Serapionsbrüder III, 5). Dann hat Hoffmann aber auch auf die eigentliche haupthandlung der novelle eingewirkt, denn die schilderung des geheimnisvollen hauses im „Viccolo“ erinnert an die spukhafte erzählung „Das öde Haus“ (Nachtstücke II, 1). Neben dem in dieser novelle besonders stark hervortretenden einfluße Hoffmanns darf auch eine deutliche anspielung (s. 176) auf Lewis und seinen bekannten schauerroman „The Monk“ (episode von der „bloody nun“) hier nicht unerwähnt bleiben, die wiederum den einfluß der „satanischen“ englischen schule auf Mérimée erkennen läßt. Endlich wiederholt der autor hier verschiedene motive und charaktere aus seinen früheren novellen. Hierher gehört z. b. die kleine schachtelerzählung von der lebendig gewordenen statue auf s. 139 des „Viccolo“, die uns ganz deutlich an das hauptmotiv der „Vénus d'Ille“ erinnert. Wie in der „Double méprise“, in „Arsène Guillot“ und namentlich im „Abbé Aubain“ schildert Mérimée auch hier in der marchesa Aldobrandi den stets wiederkehrenden typus der devoten, affektierten weltdame mit all ihrer früheren leichtfertigkeit und ihrer stürmischen vergangenheit.

„Il Viccolo Di Madama Lucrezia“ ist wieder eine direkte ich-erzählung, die ein angebliches jugenderlebnis des verfassers behandelt. Als dreiundzwanzigjähriger junger mann reist der autor nach Rom, um dort einer befreundeten italienischen adelsfamilie seinen besuch abzustatten. Er wird von der Marquise Aldobrandi, einer alternden devoten, und ihrem jüngsten sohne Don Ottavio, der ganz unter dem einflusse der Jesuiten steht, auf das zuvorkommendste und liebenswürdigste empfangen. Hier in Rom erlebt er nun ein merkwürdiges abenteuer. Als er eines abends zu sehr vorgerückter stunde seinen heimweg durch ein einsames, verlassenes gäßchen nimmt, das den namen „Il Viccolo Di Madama Lucrezia“ trägt, fällt ihm plötzlich vor einem öden, halbverfallenen hause eine rose vor die füße. Als er emporschaut, sieht er gerade noch eine weißgekleidete frauengestalt hinter den fensterläden

verschwinden. Trotz eifriger bemühungen in den folgenden tagen gelingt es ihm nicht, eine erklärung für diese geheimnisvolle erscheinung zu finden. Er erfährt nur, daß das verlassene häuschen ehemals der berüchtigten Lucrezia Borgia gehört habe und daß ihr geist noch jetzt darin umgehe. Durch diese abergläubische erzählung wird die neugierde des verfassers nur noch erhöht, und trotz einer geheimnisvollen warnung begibt er sich in einer dunklen nacht wieder in die nähe des verfallenen häuschens. Er findet dieses mal zu seiner verwunderung das fenster weit geöffnet und wird, als er näher hinzutritt, plötzlich mit einem flintenschusse empfangen, der ihn glücklicherweise nur leicht verletzt. Durch den zufällig herbeieilenden Don Ottavio wird er nach hause geleitet und erfährt nun aus dessen munde die ganz natürliche erklärung dieser mysteriösen ereignisse. Es handelt sich um ein stark romaneskes und nicht ungefährliches liebesabenteuer Don Ottavios, dessen unschuldiges opfer der verfasser infolge einer entfernten ähnlichkeit mit dem jungen Italiener beinahe geworden wäre. Auf einer unglückseligen verwechslung beruht mithin die ganze vorliegende novelle, die mit der durch den autor vermittelten flucht des liebespaares humorvoll und heiter abschließt.

r) La Chambre bleue.

Wenige jahre vor seinem tode beschließt der alternde Mérimée, der sich in den letzten jahrzehnten fast ausschließlich seinen gelehrten arbeiten gewidmet hatte, seine novellistische tätigkeit wieder aufzunehmen. *„Je ne voudrais pas mourir, sans avoir écrit encore un roman“*, lautet sein stets wiederkehrender wunsch. Aus diesem gedanken heraus entstehen seine drei letzten novellen, „La Chambre bleue“, „Lokis“ und „Djoumâne“, die aber sämtlich schon deutliche keime des verfalls in sich tragen.

Die erste dieser drei novellen, die kurze, ziemlich unmoralische erzählung „La Chambre bleue“ verfaßte er im jahre 1866. Das manuskript dieser kleinen scherzhaften „bluette“, die erst im jahre 1871 nach seinem tode gedruckt wurde, widmete er der kaiserin Eugenie. Die novelle enthält die ironische schilderung des harmlosen abenteuers eines jungen

Pariser liebespärchens, das, vor allen überraschungen sicher, in einem provinzhotel übernachten will. Doch dieser schöne plan wird jäh zerstört. Rechts von dem zimmer der beiden halten die offiziere der garnison ein lautes gelage bis tief in die nacht hinein, und links wird allem anschein nach ein reicher Engländer ermordet. Eine dicke, blutrote flüssigkeit sickert langsam unter dem türrahmen des nachbarzimmers hervor und versetzt das ängstliche, schon vor einer entdeckung zitternde liebespaar in eine noch viel größere aufregung. Als am anderen morgen die beiden gerade in kopfloser eile den ort des entsetzens verlassen wollen, löst sich der mysteriöse nächtliche vorfall plötzlich in heiterkeit auf. Die seltsame, unter der tür hervorquellende flüssigkeit, die von den beiden irrtümlich für blut gehalten wurde, stellt sich als portwein heraus, den der betrunkene Engländer beim schlafengehen in seinem zimmer verschüttet hat.

Wie im „Abbé Aubain“ und im „Viccolo“ weiß Mérimée auch hier den leser wieder sehr geschickt zu täuschen. Erst die letzte seite bringt die humorvolle lösung der geschickten fiktion, vermittelst der es Mérimée gelingt, aus einem ziemlich nichtssagenden vorgange überhaupt etwas literaturfähiges zu schaffen. Interessant ist Mérimées eigenes urteil über diese novelle, das er Augier gegenüber aussprach und das uns d'Haussonville[1]) überliefert hat. Mérimée tadelt hier die darstellungsweise seiner novelle und spricht sich für eine art antithese zwischen inhalt und ton der darstellung aus: *„Il y a ici un grand défaut qui tient à ce que j'ai changé le dénouement. Je comptais d'abord donner à mon récit un dénouement tragique, et naturellement j'avais raconté l'histoire sur un ton plaisant; puis j'ai changé d'idée et j'ai terminé par un dénouement plaisant. Il aurait fallu recommencer et raconter l'histoire sur un ton tragique; mais cela m'a ennuyé, et je l'ai laissée là“*. Diese „méthode de la contradiction“ ist für Mérimées vortragsweise charakteristisch, sie verrät wieder seinen haß gegen die übertriebene romantische sentimentalität und ist in seinen späteren novellen besonders deutlich zu erkennen.

---

[1]) Vgl. die oben schon erwähnte abhandlung d'Haussonvilles, s. 191.

Die eingeschobenen sentenzen und philosophischen reflexionen, die in der vorliegenden novelle auftreten, erinnern uns wieder an den bekannten subjektiven stil Balzacs in seinen romanen und novellen. Auf eine deutliche ironische anspielung (s. 199) auf Flauberts berühmten roman „Madame Bovary“ hat schon Rick in seinem mehrfach erwähnten vortrage[1]) hingewiesen; ebenso macht dieser kritiker auf eine ziemlich belanglose, aber doch schließlich erwähnenswerte namensübereinstimmung in diesen beiden erzählungen aufmerksam, denn der junge mann in der „Chambre bleue“ heißt Léon, genau wie der zweite liebhaber Emmas in Flauberts roman. Literarisch ist die kleine novelle Mérimées nicht besonders hoch einzuschätzen, da sie neben einem stark unmoralischen grundzuge große schwächen in der motivierung und störende längen in der darstellung aufweist.

s) Lokis.

Die wegen ihrer seltsamen grundidee besonders interessante novelle, die ein jahr vor dem tode des autors, im jahre 1869, erschien, gilt im allgemeinen als das letzte literarische erzeugnis Mérimées, da man über die entstehungszeit der in seinem nachlaß vorgefundenen unbedeutenden erzählung „Djoumâne“ nicht genau unterrichtet ist. Noch deutlicher als in der „Vénus d'Ille“ behandelt Mérimée hier in „Lokis“ den schaurigen vampirstoff, der schon in seiner „Guzla“ eine große rolle spielte und zu dem ihm neben der „satanischen“ englischen schule wohl hauptsächlich wieder Hoffmann die erste anregung gab. Tatsächlich hat der letzte wieder sehr stark auf die bizarre novelle Mérimées eingewirkt. Wir finden nicht nur inhaltlich mehr oder minder deutliche anklänge an die bekannten erzählungen Hoffmanns „Der Vampir“, „Das Majorat“ usw., sondern auch einzelne kleinere züge und ideen hat Mérimée hier von dem deutschen romantiker übernommen, wobei ich nur an die schilderung der wahnsinnigen baronesse im „Öden Haus“ und an die erzählung von den seltsamen umständen bei der geburt Cardillacs im „Fräulein von Scu-

[1]) Vgl. bei Rick s. 27.

déry" erinnern möchte. Neben der starken einwirkung des deutschen romantikers verdankt aber die novelle ihre entstehung der jahrelangen eingehenden beschäftigung Mérimées mit der russischen literatur, mit russischen sitten und gebräuchen. So hat er zu der großen schachtelepisode, welche die geschichte von den „Trois fils de Boudrys" behandelt, eine ballade von Mickiewicz benutzt, und ebenso liegen den eingestreuten russischen volkslegenden, wie z. b. der schilderung der merkwürdigen alten tiersage im III. kapitel (s. 48 ff.), gedichte und fabeln des oben genannten polnischen autors zugrunde.

Als einkleidung der novelle hat Mérimée wieder die von ihm bevorzugte form der rahmenerzählung gewählt und das ganze als das persönliche erlebnis eines gelehrten deutschen professors hingestellt, der über seine seltsamen abenteuer ein genaues tagebuch geführt hat. Der inhalt der novelle ist kurz folgender: Im jahre 1866 reist der deutsche professor Wittembach nach Lithauen auf das schloß des jungen grafen Szémioth, um in dessen reichhaltiger bibliothek lithauische sprachstudien vorzunehmen. Er wird von dem jungen grafen aufs gastfreundlichste empfangen und in seinen forschungen verständnisvoll unterstützt. Trotz der hohen bildung und der weltmännischen manieren des jungen grafen bemerkt der gelehrte bald an ihm eigenartige tierische launen und krankhaft bizarre ideen. Durch den hausarzt erfährt er die näheren geheimnisvollen umstände bei der geburt des jungen grafen. Er hört, daß die mutter des grafen einstmals auf der jagd von einem bären angegriffen und verschleppt worden sei. Von diesem schrecken habe sich die gräfin nie wieder erholt, sie sei unheilbar irre geworden, und auch der junge graf Michel Szémioth, der wenige monate nach diesem ereignis geboren sei, trage seit seiner geburt unheimliche tierische instinkte in sich. Inzwischen hat sich der graf mit einer benachbarten komtesse, einer hübschen jungen dame, verlobt. An der mit großem pomp gefeierten hochzeit nimmt auch der deutsche gelehrte teil. In der hochzeitsnacht sitzt der professor, der sein zimmer gerade unter dem gemache der neuvermählten hat, noch spät über seinen büchern, als plötzlich ein schwerer körper an seinem fenster vorbei mit dumpfem geräusch in den

garten fällt. Erschreckt sieht der professor aus dem fenster, vermag aber in der dunkelheit nichts zu erkennen. Am anderen morgen findet man im brautgemach die junge komtesse mit durchbissener kehle vor, während der graf Szémioth auf immer spurlos verschwunden bleibt.

Wie in „Carmen“ folgt auf diese schauerliche begebenheit, die wieder sehr plötzlich und unvermittelt abbricht, ein übertrieben gleichgültiger schluß, der den eindruck des entsetzlichen bei dem leser sofort wieder verwischen soll. Auch sonst enthält die novelle eine auffallend starke wiederholung früherer motive. Am deutlichsten werden wir hier an die „Vénus d'Ille“ erinnert. In beiden novellen ist der erzähler der erste, der die spuren der grausigen tat wahrnimmt. Verschiedene szenen im „Lokis“, wie z. b. das gelehrte gespräch in der bibliothek und die schilderung der lärmenden hochzeitsfeier, lassen sich mit fast übereinstimmenden situationen in der „Vénus d'Ille“ vergleichen. In der figur des dr. Froeber finden wir hier ferner genau denselben typus des gleichgültigen, echt materialistisch denkenden hausarztes wieder, der schon in „Arsène Guillot“ eine gewisse rolle spielte. So sehen wir, daß Mérimées letzte große novelle, abgesehen von der bizarren figur des grafen Szémioth, wenig originale züge trägt. Der autor macht häufig eine anleihe aus allerlei alten lieblingsmotiven und weiß auch die lokalfarbe nicht mehr mit der ihm früher eigenen sicherheit zu treffen. Deutliche kennzeichen des verfalls machen sich hier bemerkbar, und namentlich krankt die novelle an einem absurden und äußerst anstößigen grundgedanken, der in der ersten fassung des „Lokis“ noch unverhüllter zutage trat. Bei der umarbeitung ist es dem autor allerdings gelungen, ähnlich wie in der „Vénus d'Ille“ den schleier des geheimnisvollen und unerklärlichen über das grausige abenteuer zu breiten und dadurch die unhaltbare grundidee der novelle möglichst zu verbergen. Trotz dieser geschickten technik und trotz großer formeller und stilistischer vorzüge müssen wir aber doch kritikern wie Filon und Polikowsky recht geben, die in dem letzten größeren literarischen erzeugnisse Mérimées nur einen „roman avorté“ erkennen wollen.

t) Djoumâne.

Das entstehungsjahr dieser kleinen fantastischen novelle ist unbekannt, doch muß sie, wie aus einigen andeutungen im innern der erzählung hervorgeht, zu den letzten novellen Mérimées gehören. Sie fand sich in dem literarischen nachlasse unseres autors und wurde erst im juli 1873 veröffentlicht. Wie „La Chambre bleue“ und andere erzählungen enthält auch sie eine kleine scherzhafte fiktion, die erst unmittelbar am schlusse ihre lösung findet. In der äußerst romantischen traumhandlung, die übrigens auch stark an gewisse orientalische motive aus den berühmten „Märchen aus Tausend und einer Nacht“ erinnert, lassen sich einige anklänge an Hoffmanns märchen vom „Goldenen Topf“ feststellen (Phantasiestücke II). Inhalt und stil gemahnen endlich auch etwas an Th. Gautiers malerische schilderung und darstellungsweise in seinen fantastischen orientalischen novellen.

„Djoumâne“ ist der humorvolle selbstbericht eines französischen schutztruppenoffiziers über ein kleines harmloses feldzugsabenteuer in Algerien. Soeben von einer siegreichen expedition gegen die aufständischen Beduinen nach dem hauptquartier Tlemcen zurückgekehrt, werden die offiziere der schutztruppe von ihrem oberst zum diner eingeladen. Der erzähler nimmt mit seinen kameraden an diesem essen teil, das durch das auftreten einer arabischen zauberer- und schlangenbändigertruppe noch besonders verschönt wird. Wenige stunden später wird die garnison abermals alarmiert, und die ermüdeten truppen müssen von neuem gegen den feind ziehen. Bei dem nun beginnenden nächtlichen ritt durch die wüste schläft der offizier, von müdigkeit überwältigt, auf seinem pferde allmählich ein und hat nun einen äußerst fantastischen traum, mit dem sich die erlebnisse des vorhergehenden tages unmerklich vermischen. Er glaubt sich auf der verfolgung eines Beduinenführers, stürzt mit seinem pferde in eine tiefe schlucht und entdeckt hier ein unterirdisches arabisches dorf, in dem er die seltsamsten, märchenhaftesten abenteuer erlebt. Aus diesem traume wird er plötzlich durch die rauhe stimme seines wachtmeisters emporgeschreckt. Mit köstlichem humor wird uns dann am schlusse der erzählung sein allmähliches erwachen und langsames zurückkehren in die wirklichkeit geschildert.

Auch hier gelingt es Mérimée meisterhaft, den leser zu täuschen und die handlung allmählich von der wirklichkeit in das märchenhafte land des traumes hinüberzuspielen. Man muß also Rick[1]) völlig beipflichten, wenn er sich über die novelle folgendermaßen äußert: „In ‚Djoumâne' handelt es sich darum, möglichst spät merken zu lassen, daß die darstellung allmählich in das traumleben hinübergleitet. Man ist gezwungen zurückzublättern und die kreuzung zu suchen, wo der dichter ins fantastische abbiegt." Abgesehen von der vortrefflichen traumschilderung und dem überraschenden und erheiternden abschluß, der uns wieder stark an den ganz ähnlichen schluß in der „Chambre bleue" erinnert, ist aber auch diese kleine novelle ziemlich unbedeutend und keineswegs den früheren berühmten erzählungen unseres autors gleichzustellen.

Überblicken wir nun zum schlusse noch einmal die lange reihe der neunzehn novellen Mérimées, so bietet sich unseren augen ein äußerst buntes und mannigfaches bild dar. Nur in seinen weniger berühmten einheimischen novellen hat sich Mérimée einige male wiederholt, sonst aber liebt er die abwechslung. So sehen wir ihn denn wahllos von einem thema zum anderen überspringen, bald schildert er uns die fantastischsten und unglaublichsten dinge in der art Hoffmanns, bald greift er zur nüchternen modernen gesellschaftsnovelle, um gleich darauf seine romantischen reiseabenteuer oder einen alten legendenstoff novellistisch zu behandeln. Bald spielen seine erzählungen in Paris und Frankreich, bald in Korsika, Italien, Spanien und Rußland, ja selbst in Afrika und auf dem atlantischen Ozean. Bald schildert er die unmittelbare gegenwart, bald führt er uns ins 17. und 18. jahrhundert, bald in die zeit des ausgehenden mittelalters. Bald wählt er die form eines direkten selbstberichts, bald die einer objektiven rahmenerzählung; im „Abbé Aubain" greift er sogar zur briefform, die er gleichfalls meisterhaft beherrscht. Ebenso verschiedenartig und unbestimmt ist auch der einfluß fremder autoren auf ihn und

[1]) Vgl. bei Rick s. 36 f.

seine novellen. Am häufigsten unterliegt er der einwirkung des deutschen romantikers E. Th. A. Hoffmann, dessen spuren wir allein in acht novellen sicher nachweisen können. Doch daneben steht er stark unter dem einflusse Byrons und seiner schule, und ebenso haben neben vielen anderen auch Stendhal, Scott und die großen russischen psychologen, wie Dostojewskij und Turgenjew, nachhaltend auf ihn eingewirkt. Trotz inhaltlicher und formeller verschiedenheit und trotz mannigfacher beeinflussung lassen sich aber unter diesen novellen bald einige völlig gelungene meisterwerke erkennen, die noch heute zu den perlen der französischen novellenliteratur gehören. Als solche möchte ich die folgenden sieben erzählungen Mérimées bezeichnen:

„Mateo Falcone“,
„L'Enlèvement de la redoute“,
„La Vénus d'Ille“,
„Colomba“,
„Arsène Guillot“,
„Carmen“,
„L'Abbé Aubain“.

Vielleicht darf man aber auch die beiden modernen seelenkampfnovellen „Le Vase étrusque“ und „La Partie de trictrac“ hierzu rechnen. Doch kann man über die bedeutung dieser letzten, wie überhaupt über die beurteilung von Mérimées meisterwerken, verschiedener meinung sein, wie uns ja schon die auch hier stark voneinander abweichenden ansichten der kritiker zur genüge beweisen.

IV. Kapitel.

Die romantischen Elemente in Mérimées „Chronique du règne de Charles IX".

Nachdem Mérimées dramatische und lyrische jugendwerke im zweiten kapitel dieser abhandlung als überwiegend romantisch erwiesen sind, gehe ich nun zu der untersuchung der romantischen elemente in seinem eigentlichen hauptwerk, seinem historischen roman und seinen novellen, über. Mérimée hat seinem einzigen wirklichen roman, der „Chronique du règne de Charles IX", eine vorrede vorausgeschickt, in der er dem leser seine eigene meinung über die Bartholomäusnacht und ihre ursachen entwickelt. Schon diese „Préface" zeigt deutliche romantische motive und ideen des autors, die aber erst später beim subjektiven element zu behandeln sind. Die romantischen elemente in dem roman selbst sollen nun nach folgenden gesichtspunkten hin untersucht werden:

1. Haupthandlung. Hierher gehören alle romantischen motive, die in das gebiet der eigentlichen haupthandlung fallen.
2. Nebenmotive. Nur die außerhalb des rahmens der haupthandlung liegenden eingestreuten episoden und romantischen anekdoten sind hier zu behandeln.
3. Romantische Charaktere.
4. Das subjektive Element. An dieser stelle sind alle unmittelbaren und mittelbaren äußerungen des autors zu untersuchen, soweit sie romantische ideen und motive enthalten.

1. Haupthandlung.

In der haupthandlung der „Chronique" lassen sich folgende wichtige romantische elemente feststellen:

a) Mittelalter und Lokalfarbe.

Trotzdem der roman nicht mehr im eigentlichen mittelalter spielt, sondern schon den beginn der neuzeit im ausgehenden 16. jahrhundert behandelt, steht er doch noch gänzlich im banne mittelalterlicher ideen und anschauungen. Führt uns der autor auch dieses mal nicht in ferne länder und zonen, so greift er dafür als echter romantiker zeitlich um etwa zweieinhalb jahrhunderte in die nationale vergangenheit seines eigenen volkes zurück und läßt eine besonders spannende epoche der französischen geschichte, die zeit der Hugenottenkriege und der Bartholomäusnacht, an unseren augen vorüberziehen. Zunächst entwirft er uns an der hand der schilderung einer schenke nahe bei Paris, in der nacheinander Katholiken und Hugenotten während des bürgerkrieges gehaust haben, ein interessantes stimmungsbild der damaligen religiösen spaltung Frankreichs, des wilden fanatismus beider parteien und ihrer gegenseitigen grausamen kriegsführung. Zu beginn der eigentlichen handlung beschreibt er uns dann eine rotte deutscher reiter im dienste der Hugenotten, die in dieser schenke ein wildes gelage abhalten. Das bizarre äußere dieser verwegenen gesellen, ihr rohes, lärmendes wesen, ihre abenteuerlichen und abergläubischen geschichten, kurz, diese ganze romantisch wilde landsknechtsszene, die ganz entfernt an „Wallensteins Lager“[1]) anklingt, wird uns mit plastischer deutlichkeit und meisterhafter lokalfarbe geschildert. Als echtes beispiel von lokalfarbe dient am schlusse des ersten kapitels noch ein altes fanatisches Hugenottenlied, das von den bezechten landsknechten angestimmt wird. Wie das erste sind auch die folgenden kapitel der „Chronique“ stark von lokalfarbenschilderung durchzogen. Doch muß ich mich im rahmen dieser arbeit von nun an auf das wichtigste beschränken.

Im laufe der handlung führt uns der autor mehr und mehr in echt mittelalterliche zustände und verhältnisse ein. Wir hören häufig von den damaligen trachten und waffen,

[1]) Schon 1821 gesamtübersetzung von Schillers werken durch Barand; 1825 wurde „Wallensteins Lager“ durch Constant ins französische übersetzt, 1829 nochmals durch Soumet. Mérimée hat also zweifellos Schillers werke gekannt, wenigstens in französischer übersetzung.

von den sitten und gebräuchen in jener zeit religiöser unruhen und wilder bürgerkriege. Wir lernen die ernste frömmigkeit der Hugenotten kennen und erhalten in scharfem kontrast dazu einen deutlichen einblick in das damalige leichtfertige hofleben durch eine schar junger katholischer edelleute, die lachend und lärmend des weges gezogen kommen. Ihr adelsstolzes und anmaßendes wesen den bürgern gegenüber und noch mehr ihre frivolen redensarten und erzählungen lassen schon deutlich auf die verderbten sitten und den leichtsinnigen ton am hofe Karls IX. schließen. Trotz ihres aberglaubens und ihrer religiösen gleichgiltigkeit, die bei einigen selbst bis zum atheismus geht, sind fast alle diese jungen höflinge fanatische Hugenottenhasser. Daneben aber zeigen sie sich uns als leichtsinnige schwärmer, würfelspieler, verschwender und rohe raufbolde, die mit gesetz und recht in stetem konflikt stehen. Als bester beweis für ihre wilde rauflust dient ein streit, der in der „Schenke zum Mohren“ ausbricht und der ohne viele umstände sogleich an der mittagstafel in einem duell zweier „raffinés“ ausgetragen wird. Noch deutlicher erkennen wir aber die übertriebene empfindlichkeit der damaligen edelleute in der szene, wo Bernard den „roi des raffinés“ Comminges zum zweikampf herausfordert. Wir erhalten hier, wie auch in der duellszene selbst, eine klare vorstellung von den verschiedenen waffen und den in jener zeit vorgeschriebenen duellregeln.

Auch das leben und treiben am hofe Karls IX. selbst wird uns mit meisterhafter lokalfarbe geschildert. Wir lernen das prunkvolle hofzeremoniell mit all seinen überspanntheiten und auswüchsen kennen, wir hören von der eitelkeit und sittenverderbnis in den katholischen adelskreisen und erfahren vieles interessante über das intrigenspiel, die klatschsucht und die galanten liebesabenteuer der leichtfertigen hofdamen jener zeit. Endlich sind wir auch zeugen einer glänzenden hofjagd Karls IX., die dem autor eine besonders günstige gelegenheit bietet, die farbenprächtige zeit des mittelalters in unser gedächtnis zurückzurufen.

Ein deutliches beispiel mittelalterlicher lokalfarbe bildet ferner die berühmte predigt des Franziskanerpaters Lubin im fünften kapitel der „Chronique“, die Mérimée wahrscheinlich nach

originalen dokumenten des 16. jahrhunderts zusammengestellt hat. Jedenfalls wirkt die predigt des humorvollen, rabelaisianischen paters, die übrigens auch entfernt an die kapuzinerpredigt in „Wallensteins Lager“ erinnert, mit ihren drastischen allegorien und zahlreichen wortspielen überaus echt und dem damaligen gedankenkreis entsprechend.

Mittelalterlicher zauber- und wunderglaube tritt gleichfalls häufig in der „Chronique“ auf, so schon im ersten kapitel in den abergläubischen erzählungen der „reîtres“, dann aber auch im sechsten kapitel, wo wir einer sitzung des hugenottischen kriegsrates unter Coligny beiwohnen. Am deutlichsten wird uns aber dieses echt mittelalterliche element im zwölften kapitel geschildert, wo uns der autor den ganzen geheimnisvollen hexenglauben jener zeit vor augen führt. Wir hören hier von liebestränken, zauberformeln, amuletten und teufelsbeschwörungen, kurz, das ganze mittelalterliche zauberwesen zieht hier an uns vorüber, und durch äußere romantische technik, wie magische beleuchtung, verbrennen von seltsamen pulvern und kräutern usw., wird der unheimliche eindruck dieser nächtlichen szene noch erhöht.

Auch die schilderung mittelalterlicher kampfszenen in der „Chronique“ ist stark von lokalfarbe durchzogen. Hierher gehört neben den erzählungen aus den Hugenottenkriegen im ersten und vierten kapitel vor allem die darstellung einer echt mittelalterlichen belagerung in den letzten kapiteln des romans. Ja, das vorletzte kapitel enthält, wenn wir von der späteren kleinen novelle „L'Enlèvement de la redoute“ vorläufig noch absehen, eine der besten schlachtenschilderungen Mérimées überhaupt. In diesem kapitel, das einen erfolgreichen ausfall der Hugenotten aus der festung La Rochelle behandelt, zieht das ganze malerische, farbenprächtige bild eines mittelalterlichen kampfes an unseren augen vorüber. Wir hören von glänzenden rüstungen, waffen und kriegstrachten, von bastionen, schanzkörben und laufgräben, wir sind zeugen eines erbitterten handgemenges und sehen szenen voll wilder, fanatischer grausamkeit.

Viel lokalfarbe finden wir endlich auch in der schilderung der vorbereitungen und des beginns der Bartholomäusnacht. Schon aus den ersten kapiteln erhalten wir ein deutliches bild

von der damaligen Pariser volksstimmung, von dem wachsenden fanatismus und Hugenottenhaß in jener zeit. Die scharfe spaltung zwischen den beiden großen religiösen parteien läßt sich selbst in der verschiedenen tracht der Katholiken und Hugenotten erkennen, weshalb uns Mérimée auf der einen seite von *„fraises à l'espagnole“* und *„à la confusion“* und auf der andern von einem *„chapeau à la huguenote“* und von *„éperons à la Condé“* zu berichten weiß. Als dann schließlich die greuel der Bartholomäusnacht beginnen, zeigt sich Mérimée auch hier wieder als meister der lokalfarbe in der lebendigen schilderung des nächtlichen milieus, der grausigen einzelszenen und des wilden fanatismus der entmenschten Katholiken.

Damit glaube ich, die lokalfarbe in der „Chronique“ in ihren hauptzügen dargestellt zu haben. Daneben tritt natürlich hier und da im roman noch lokalfarbe in kleineren zügen auf. Hierher gehört unter anderem die beschreibung eines eleganten junggesellenheims im 16. jahrhundert (kap. IV, s. 66 f.) und die schilderung der stark befestigten Pariser häuser jener zeit (kap. XXI, s. 278 f.). Schließlich darf nicht unerwähnt bleiben, daß sich in der malerischen szene, wo Diane de Turgis als spanische edeldame verkleidet ihrem geliebten gegenübertritt (kap. XIV), auch etwas spanische lokalfarbe findet, wenn Mérimée von der wilden eifersucht der Spanierin, den „duègnes“ usw. erzählt und seiner heldin selbst häufig spanische worte in den mund legt.

b) Romantische Technik in der Darstellung.

In das gebiet der romantischen technik gehört alles fantastische, sonderbare, geheimnisvolle, auffällige und unwahrscheinliche in der darstellung, auch zufälle, überraschungen, verwechslungen, verkleidungen und andere romantische kunstgriffe, kurz alles, was man im romantischen drama als das melodramatische element zu bezeichnen pflegt. Teilweise waren diese motive allerdings schon in der klassischen dichtung (vgl. z. b. den schäferroman des 17. jahrhunderts) vorhanden, jedoch treten sie in großer menge und in verein mit dem subjektiven und exotischen element erst vornehmlich in der romantik auf. Auch antithese und kontrastwirkung hängt hiermit eng zusammen und ist eigentlich zur romantischen

technik zu rechnen. Da aber die antithese bei Mérimée in handlung und charakteristik eine besonders wichtige rolle spielt, möge sie später in einem gesonderten abschnitt behandelt werden.

In der handlung der „Chronique“ fällt uns zunächst wieder Mérimées vorliebe für das geheimnisvolle, fantastische und abenteuerliche auf. Dieses echt romantische element tritt uns zuerst im sechsten kapitel entgegen, wo ein unbekannter greis dem admiral Coligny eine seltsame warnungsbotschaft überbringt, die das entsetzen und die abergläubische furcht seiner umgebung erregt. Einen ähnlichen geheimnisvollen charakter trägt auch das schon oben besprochene zwölfte kapitel, in welchem uns die zauberkünste der alten kupplerin Camille geschildert werden. Am deutlichsten aber zeigt sich die romantische mystifikation in der szene, die das erste liebesabenteuer Bernards mit Diane de Turgis behandelt (kap. XIV und XV). Hier ist alles von anfang bis zu ende in ein mysteriöses dunkel gehüllt. Nach einer sehr geheimnisvoll gehaltenen einladung wird unser held von einer unbekannten alten in ein einsames, scheinbar unbewohntes haus geführt, wo ihn Diane, als spanische edeldame verkleidet und maskiert, in einem prunkvollen gemache empfängt und mit vollendeter verstellungskunst ihr inkognito die ganze nacht hindurch zu wahren weiß. Äußerst geheimnisvoll wirken auch die vordeutungen auf die kommenden blutigen ereignisse, die sich namentlich in kapitel I (prophezeiung Milas), XVII (befehle Karls IX.) und XIX (warnung Lubins) finden. Am vorabend der Bartholomäusnacht hören wir ferner von den geheimnisvollen kampfesvorbereitungen der königlichen soldaten, von den seltsamen gerüchten und dem sonderbaren nächtlichen treiben in den straßen von Paris, von geheimen befehlen und magischer fackelbeleuchtung. Zahlreiche waffenträger, soldaten und pagen ziehen an Bernard vorüber, der an diesem verhängnisvollen abend nichtsahnend zu seiner geliebten schleicht. Auf seine erstaunte frage nach ihrem ziele geben sie ihm alle die seltsame antwort: *„Au Louvre, pour le divertissement de cette nuit!“* Ein schlechtgekleidetes individuum huscht von haus zu haus und zeichnet mit kreide kreuze an gewisse türen; auf Bernards frage nach seinem

rätselhaften tun verschwindet es spurlos, ohne ihm antwort zu stehen. Schließlich begegnet unser held noch unterwegs seinem freunde Béville, der bis an die zähne bewaffnet ist und ihm nach einigen versteckten andeutungen den warnenden rat gibt, noch vor mitternacht Paris zu verlassen. Ebenso abenteuerlich wie der vorabend der Bartholomäusnacht ist auch die begegnung der beiden verkleideten mönche im XXIII. kapitel geschildert. Über diese ganze szene ist wieder ein geheimnisvoller schleier gebreitet, und erst sehr spät wird der leser die handelnden personen unter der mönchsmaske wiedererkennen, zumal hier nur ein sehr schwacher zusammenhang mit der handlung der vorhergehenden kapitel besteht.

Auch das abergläubisch-spukhafte spielt eine große rolle in der „Chronique“ und kehrt fast überall in der handlung wieder. Hierher gehören die schauergeschichten der „reîtres“ im ersten kapitel, der stark ausgeprägte aberglaube Dianes und des hauptmanns Dietrich Hornstein und andere züge mehr, die ich schon oben bei der lokalfarbe besprochen habe.

Neben diesen echt romantischen elementen finden sich oft verkleidungen, verstellungen, verwechslungen und andere kleine kunstgriffe in Mérimées roman. Schon im ersten kapitel wird uns von der damals üblichen maskierung der hofdamen auf der straße berichtet. Am häufigsten begegnen wir aber diesen und ähnlichen romantischen zügen in den schon oben erwähnten szenen bei der zauberin Camille (kap. XII), bei der schilderung des liebesabenteuers Bernards (kap. XIV—XV) und bei dem zusammentreffen der beiden verkleideten mönche auf der flucht nach der festung La Rochelle (kap. XXIII).

Auch der fast an ein wunder grenzende zufall tritt häufig in der „Chronique“ auf. Eine besonders wichtige rolle spielt er in dem duell Bernards mit Comminges (kap. XI), wo ein von Diane geschenktes amulett die klinge des gegners abgleiten läßt und so unserem helden das leben rettet. Auch bei der schilderung des kampfes Bernards mit einem anderen katholischen edelmann (kap. XIX) ist dieser zug deutlich erkennbar. Hier versagt die auf Bernards brust gerichtete pistole des gegners, und unser held wird wunderbarerweise durch den zufällig herbeieilenden Franziskanerpater Lubin aus den händen des fanatischen Pariser pöbels errettet. Echt romantisch wie

das zusammentreffen der beiden verkleideten mönche wirkt ferner die zufällige wiederbegegnung Bernards mit dem schwerverwundeten Béville vor La Rochelle und vor allem der tod Georges, der ahnungslos durch die hand seines eigenen bruders im kampfe fällt (kap. XXVI).

Neben dem zufall gehört endlich auch alles auffallende und überraschende in das gebiet der romantischen technik. Auch dieses element verwendet Mérimée sehr häufig in seinem roman. Wir finden es z. b. in der schilderung der kunstgriffe, die George anwendet, um seine religiöse gleichgiltigkeit zu verbergen (kap. IV): seine vermeintliche madonna ist das bildnis einer italienischen kurtisane, und der reiche einband seines gebetbuches enthält nichts anderes als Rabelais' satirisches meisterwerk. Endlich sei hier noch auf einen kleinen auffallenden und echt romantischen zug am schlusse des romans hingewiesen. Bei der belagerung von La Rochelle machen die Hugenotten unter führung La Noues einen kühnen ausfall, sie erstürmen die feindlichen schanzgräben und jagen die feinde in die flucht (kap. XXVI). Bei dieser gelegenheit wird uns nun geschildert, wie Bernard im dichtesten kampfgewühl seelenruhig mit der spitze seines dolches den namen der geliebten auf dem rohre einer eroberten kanone eingräbt.

c) Antithese und Kontrastwirkung.

Neben der lokalfarbe und der romantischen technik begegnet uns auch die antithese sehr häufig in Mérimées roman. Sie findet sich nicht allein in der handlung selbst, sondern auch namentlich in den charakteren, die später noch gesondert zu behandeln sind.

Die haupthandlung der „Chronique" bietet uns schon in der wahl des stoffes selbst eine deutliche antithese. Scharf getrennt durch ihren glauben, durch ihre sitten, ja selbst durch ihre tracht, stehen sich hier die beiden parteien der Hugenotten und Katholiken gegenüber und bilden so, zumal die beiden feindlichen konfessionen hier durch zwei brüder vertreten sind, den ganzen roman hindurch einen wirksamen kontrast. Stark antithetisch zeigt sich die haupthandlung des romans ferner dadurch, daß Mérimée hier nach echt romantischer technik in den großen kampf zweier religionen

eine etwas banale liebesgeschichte einflicht, die sich aber von dem düsteren hintergrunde der Bartholomäusnacht sehr lebendig abhebt.

Neben diesen beiden größeren antithesen, welche die ganze haupthandlung durchziehen, finden sich in der „Chronique“ noch zahlreiche kleinere, von denen hier nur die wichtigsten erwähnt werden sollen. Hierher gehört namentlich die romantische liebe der verführerisch schönen katholikin Diane de Turgis zu dem jungen unerfahrenen landedelmann und strenggläubigen Hugenotten Bernard, der sich anfänglich noch recht tölpelhaft in der hofatmosphäre ausnimmt. Besonders antithetisch wirkt auch die duellszene im elften kapitel. Hier schützt eine katholische reliquie den ungläubigen Hugenotten vor dem sicheren tode. Auch das zweite glied dieser antithese — der gläubige katholik findet trotz der reliquie seinen tod — erscheint in Mérimées roman, allerdings nur in einem nebenmotiv im ersten kapitel (s. 19), das später noch zu besprechen ist. Als antithese muß auch gelten der sieg des ungeübten provinzlers Bernard über den „roi des raffinés“ Comminges im duell, trotzdem dieses ereignis durch den wunderbaren zufall mit dem amulett schon hinreichend motiviert ist. Endlich finden wir noch etwas antithese in den kriegerischen hetzreden des fanatischen protestantischen geistlichen Laplace bei der belagerung von La Rochelle, die La Noue zu den worten veranlassen: „*Le temps où nous vivons est étrange: Les gens de guerre parlent de paix, et les ministres prêchent la guerre*“ (kap. XXV, s. 325).

Im obigen glaube ich nun die wichtigsten romantischen elemente in der haupthandlung der „Chronique“ festgestellt und nachgewiesen zu haben, daß lokalfarbe, romantische technik und antithese den ganzen roman durchziehen. Mithin ist die haupthandlung der „Chronique“ im wesentlichen als echt romantisch zu bezeichnen. Damit soll aber nicht gesagt sein, daß sich gar keine realistische elemente darin vorfinden. Es sei vielmehr schon hier angedeutet, daß einige wenige kapitel der „Chronique“, namentlich in der

darstellung der soldatenszenen, einen etwas realistischen einschlag verraten, worauf ich später noch zurückkommen werde.

2. Nebenmotive.

In Mérimées „Chronique“, wie auch in seinen novellen, fallen uns häufiger eingestreute anekdoten und erzählungen auf, die außerhalb des rahmens der haupthandlung liegen und die nur beiläufig durch die handelnden personen berichtet werden. Mérimée wendet diese kleinen romantischen schachtelepisoden mit vorliebe an, trotzdem die konzentration seiner erzählungen oft stark darunter leidet.

Im ersten kapitel der „Chronique“ sind hier zunächst die prahlerischen anekdoten des hauptmanns Dietrich Hornstein von seiner abenteuerlichen erhängung und seinen heldentaten in den Hugenottenkriegen zu erwähnen. In der schilderung dieser wilden szenen haben wir unter anderem wieder viel lokalfarbe und romantische technik. Wir hören von der unmenschlichen grausamkeit der damaligen kriegsführung, von dem wilden fanatismus und der plünderungswut der „reîtres“, die auf geheiß ihres disziplinlosen führers selbst vor mord und klosterschändung nicht zurückscheuen. Echt romantisch wirken ferner die anekdoten aus dem soldatenaberglauben jener zeit, die uns von amuletten, kugelfestmachen und anderen geheimnisvollen dingen berichten. Selbst etwas antithese enthalten diese romantischen nebenmotive. So wird uns von einem katholischen edelmann erzählt, der in der schlacht von Montcontour trotz seiner reliquie den tod findet. Dieses motiv bildet das gegenstück zu der schon oben erwähnten antithese in der haupthandlung, wo der Hugenott Bernard durch die katholische reliquie vor dem tode bewahrt wird. Außerdem steht diese anekdote im gegensatz zu den folgenden, die eine bestätigung der wunderwirkung von amuletten usw. enthalten. Denn wir hören später von einem edelmann, der sich in der schlacht bei Dreux durch einreiben mit einer geheimnisvollen salbe unverwundbar und kugelfest gemacht hat, und ebenso wird uns hier noch die abergläubische mär von einem stich- und hiebfesten schlesischen gendarmen aufgetischt.

Stehen obige kleinen nebenmotive wenigstens noch in einem wenn auch sehr lockeren zusammenhange mit der haupthandlung, da sie uns größtenteils szenen aus den Hugenottenkriegen schildern, so zeigt die ebenfalls im ersten kapitel enthaltene größere schachtelepisode vom „Rattenfänger zu Hameln" keinerlei beziehung mehr zum gange der handlung. Sie löst sich deutlich aus dem rahmen des ganzen und wirkt trotz sehr geschickter überleitung stark unmotiviert und hemmend für die konzentration des romans. An und für sich ist die alte sage von Mérimée zwar in einer etwas von der deutschen abweichenden fassung,[1]) aber mit meisterhafter erzählungskunst und echt romantischer technik wiedergegeben. Alles hierin ist geheimnisvoll, rein märchenhaft und grotesk dargestellt; selbst der sonst so nüchterne und klare stil des autors paßt sich hier dem inhalt an und wird malerisch, bilderreich und echt romantisch. Aberglauben, wunder, zauberei, überraschung spielen hierin wieder eine große rolle. Auch die charakteristik des rattenfängers selbst und der geheimnisvolle schluß der erzählung, der die sage geschickt mit der auswanderung der „Siebenbürger Sachsen" verknüpft, wirkt romantisch, märchenhaft und grotesk.

Neben dieser größeren eingeflochtenen episode finden sich in der „Chronique" noch viele kleinere romantische nebenmotive, von denen ich nur noch einige hervorheben möchte. So erzählt uns Diane im zehnten kapitel eine kleine echt romantische anekdote von der wirkung eines amuletts, das selbst einen hund unverwundbar machen soll (s. 141). Viel romantische technik verrät auch im zwölften kapitel die abergläubische erzählung der alten von ihren zauberkünsten (s. 171). Bis zum schlusse des romans begegnen wir ferner noch mehreren ähnlichen romantischen anekdoten, die aber alle zu klein und unbedeutend sind, um hier erwähnung zu finden.

3. Charakteristik.

Wie in der darstellung der handlung zeigt die „Chronique" auch in der charakteristik starke romantische elemente. Zwar

[1]) Vermutlich lag ihm hierbei eine französische fassung der sage zugrunde.

sind die personen des romans nicht so deutliche vertreter der „maladie romantique“, wie sie uns Mérimée in seinen dramatischen jugendwerken schildert. Kaum finden wir hier den typus des innerlich zerrissenen romantischen helden so klar ausgeprägt, wie ihn Nebout in folgenden worten definiert: *„Il semble donc que tout héros romantique doive traîner une fatalité en venant au monde. S'il n'a pas son père mort à venger comme Hernani, il est enfant trouvé, orphelin comme Didier, Ruy Blas etc.“*[1]) Doch wenn er dann fortfährt: *„Un obstacle fatal le sépare de la femme aimée, il est bandit, elle est noble; il est honnête, c'est une courtisane“*, so erkennen wir schon hier, daß auch die „Chronique“ annähernd ähnliche romantische motive in der charakteristik enthält. Zunächst sollen nun hier die einzelnen romantischen charaktere untersucht werden, und erst dann wird die antithese in und zwischen den personen des romans zu behandeln sein.

a) Die einzelnen romantischen Charaktere.

Eine sehr bedeutende, wenn nicht die wichtigste rolle unter den hauptpersonen spielt die schöne Diane de Turgis, weshalb auch neuere herausgeber statt des unpassenden und trockenen titels „Chronique du règne de Charles IX“ den ganzen roman nach ihr benannt haben. Schon ihr erscheinen und ihr äußeres wird uns echt romantisch geschildert. Ihre berückende schönheit, deren reiz durch die nach damaliger sitte getragenen samtmaske noch geheimnisvoll erhöht wird, ihre verführerisch elegante kleidung, ihr dämonisch faszinierender blick, kurz, ihr ganzes äußeres auftreten kennzeichnet sie uns schon von anfang als echt romantische figur. Wir hören ferner, daß sie *„une des plus dangereuses Circés de la cour“* ist, auch erfahren wir bald manches über ihre romantische vergangenheit, ihre erstaunliche reitkunst, ihren empfindlichen stolz und ihren verwegenen männlichen mut, der sie selbst vor einer duellforderung an eine rivalin nicht zurückschrecken läßt. Zu ihren bizarren ideen und exzentrischen launen gesellt sich ein starker aberglaube, der sich namentlich bei der überreichung des amuletts und in der

[1]) Vgl. P. Nebout, Le drame romantique, s. 160.

fantastischen szene bei der alten zauberin im zwölften kapitel verrät. Diane ist ferner eine meisterin in der romantischen verstellungskunst, als echte hofdame jener zeit kennt sie jede list und intrige und gefällt sich mit vorliebe in geheimnisvollen verkleidungen und mystifikationen. Vor allem aber zeigt sie sich uns als echte vertreterin der romantischen liebe; denn trotz ihres katholischen devotismus ist sie im augenblick der höchsten gefahr bereit, ihren glauben, ja selbst ihr leben für den geliebten zu opfern.

Nicht ganz so starke romantische züge trägt der held unseres romans, Bernard de Mergy. Er ist gänzlich frei von dem wunderglauben und den abergläubischen vorurteilen seiner zeit. Doch sonst ist auch er echt romantisch gezeichnet. Mehrmals wird er im roman *le jeune enthousiaste* genannt, denn er ist schwärmerisch, verwegen und abenteuerlustig. Auch in seinen liebesabenteuern mit Diane, zu der er allabendlich *„bien enveloppé dans un manteau couleur de muraille, le chapeau rabattu sur les yeux, avec la discrétion convenable“* schleicht (kap. XXI, s. 258), zeigt er sich uns als echt romantischer held. Selbst einige spuren der „maladie romantique“ treten uns in seinem charakter entgegen; er ist innerlich zerrissen durch den kampf zwischen liebe und pflicht, sein glaubenseifer trennt ihn von der geliebten und dem bruder, ein verhängnisvolles, unabwendbares geschick treibt den ahnungslosen schließlich selbst bis zum brudermord.

Ganz anders geartet als Bernard ist sein älterer bruder George de Mergy. Er ist der freigeist „par excellence“, der atheist, der kalte religionsspötter und skeptiker wie Mérimée selbst. Aber sein haß gegen jede religion, der ihm selbst im tode noch treu bleibt, wirkt in jener zeit des religiösen devotismus doch schließlich etwas übertrieben und unwahrscheinlich. Sein charakter enthält nur sehr wenige romantische züge. Wie sein bruder neigt er zu galanten romantischen liebesabenteuern, wie dieser ist er im kampfe verwegen, tollkühn und todesmutig. Sein geschick ist echt tragisch. Nach einer romantischen, an enttäuschungen reichen vergangenheit, die ihn vom fanatischen Hugenotten zum katholischen höfling werden läßt und damit dem elternhause entfremdet, sehen wir ihn in der Bartholomäusnacht von abscheu gegen seine neuen

glaubensgenossen gepackt. Er widersetzt sich in edlem zorn dem mordbefehl des königs, legt seine hauptmannswürde freiwillig nieder und sucht voll innerer verzweiflung von nun an den tod, den er schließlich durch die hand seines eigenen heißgeliebten bruders findet.

Neben diesen drei hauptpersonen sind die eigentlichen historischen figuren des romans absichtlich von Mérimée nur sehr flüchtig gezeichnet. Abgesehen von einer sehr düster und abstoßend gehaltenen schilderung des jungen königs Karls IX. finden wir hier nur die führer der Hugenotten, Coligny und La Noue, etwas genauer charakterisiert. Beide zeigen äußerlich einige kleinere romantische züge. Eine klaffende narbe entstellt das gesicht des admirals, seine komischen angewohnheiten werden uns mit geschichtlicher treue wiedergegeben. La Noues romantische vergangenheit und seine häufige errettung aus todesgefahr wird oft erwähnt. *„Une espèce de fatalité semblait protéger le destin de La Noue“*, heißt es einmal von ihm (kap. XXIV, s. 316). Trotz seines edelmütigen, toleranten charakters ist er in der schlacht ein wilder, verwegener draufgänger; sein tollkühner mut und der verlust seines rechten arms im kampfe haben ihm den stolzen beinamen *Bras-de-Fer* eingetragen. Echt romantisch wird er uns bei der rückkehr von seinem siegreichen ausfalle gegen die belagerer von La Rochelle geschildert: *„Sa cuirasse avait été faussée par une balle, et son cheval était blessé en deux endroits. De sa main gauche il tenait encore un pistolet déchargé, et, au moyen d'un crochet qui sortait, au lieu de main, de son brassard droit, il gouvernait la bride de son cheval“* (kap. XXV, s. 320).

Außer diesen historischen persönlichkeiten treten uns in der „Chronique“ eine ganze reihe von nebenfiguren mit mehr oder minder romantischen zügen entgegen. Hierher gehört zunächst der verwegene deutsche reiterhauptmann Dietrich Hornstein, ein alter haudegen, der uns den typus des mittelalterlichen landsknechtsführers darstellt. Schon sein äußeres wird echt romantisch geschildert. Wir hören von seiner abenteuerlichen kriegstracht, von seiner hünenhaften gestalt und seinem martialischen aussehen. Weiterhin heißt es von ihm: *„Ses cheveux grisonnants couvraient mal une large cicatrice,*

qui commençait à l'oreille gauche et qui venait se perdre dans son épaisse moustache" (kap. I, s. 5). Zu diesem romantischen äußeren paßt vortrefflich sein wildes, lärmendes benehmen, sein derbes fluchen nnd sein prahlerisches wesen. Schließlich neigt auch er stark zum aberglauben als echtes kind seiner zeit.

Neben ihm fällt uns besonders die schar der jungen katholischen höflinge ins ange, unter denen Comminges eine sehr bedeutende rolle spielt. Er ist der hauptvertreter der gefürchteten „raffinés", ein echter lebemann und wilder draufgänger, „*qui se bat quand le manteau d'un autre touche le sien, quand on crache à quatre pieds de lui, ou pour tout autre motif aussi légitime*" (kap. III, s. 58). Von den übrigen höflingen sind die meisten wie Vaudreuil zerrbilder von weltmann und bigottem katholik, oder wie Mérimée sagt: „*des salmigondis de la religion et des mœurs du temps*", einige wie Béville sind selbst offene atheisten, alle aber zeigen sie sich uns als verwegene raufbolde nnd sittenlose lebemänner.

Echt romantisch wirken ferner auch die weniger wichtigen figuren der wahrsagenden Zigeunerin Mila, ihrer gefährtin Trudchen und der zauberin Camille. In den nebenmotiven fällt uns schließlich noch die stark bizarre, ja fast groteske äußere charakteristik des rattenfängers von Hameln auf.

b) Antithese in und zwischen den Charakteren.

In der charakteristik tritt Mérimées vorliebe für antithese und kontrastwirkung fast noch stärker auf als in der handlung der „Chronique". Hierher gehören zunächst die einzelnen antithetischen charaktere, die schon V. Hugo als „caractères mixtes" definiert hatte.

Als ein solcher „caractère mixte" ist die weibliche hauptfigur des romans, die gräfin Diane de Turgis, zu bezeichnen. Sie verrät schon die ersten spuren des bei Mérimée später häufig auftretenden frauentypus der „adorable méchante", den er uns in den novellen „La Vénus d'Ille", „Colomba" und „Carmen" so meisterhaft dargestellt hat. Überall in der „Chronique" stoßen wir bei der charakteristik Dianes auf ausdrücke wie „*une des plus dangereuses Circés*" (kap. III, s. 54) oder „*les yeux si vifs et presque méchants de la belle comtesse*"

(kap. XVI, s. 208). Sie ist wie die Vénus d'Ille eine dämonische schönheit, deren liebe verderbenbringend wirkt. Schon viele ihrer anbeter haben um sie ihr leben lassen müssen, und auch in unserem roman erfüllt sich die prophezeihung Milas: *Heur et malheur; des yeux bleus font du mal et du bien*" (kap. I, s. 27). Auch den gesichtsausdruck Dianes schildert Mérimée schon fast so wie später bei der Vénus d'Ille: „*Les sourcils bien arqués, en se touchant légèrement par l'extrémité, donnaient à sa physionomie un air de dureté ou plutôt d'orgeuil, sans rien ôter à la grâce de l'ensemble de ses traits*" (kap. IX, s. 115 f.). Neben diesem hauptkontrast finden sich auch sonst noch deutliche antithesen in der charakteristik Dianes. Wie die katholischen höflinge ist auch sie nach außen hin devot und bigott, in wirklichkeit aber sittenlos und stark weltlich gesinnt. Antithetisch wirkt endlich auch der echt männliche mut und die verwegene reitkunst dieser wilden amazone. So hat Mérimée in der figur seiner heldin zahlreiche antithesen vereinigt und damit die romantische theorie der „harmonie des contraires" hier streng durchgeführt.

Im gegensatz dazu finden wir in der charakteristik der beiden gebrüder Mergy gar keine oder doch nur sehr schwache und unbedeutende antithesen. Unter den historischen persönlickkeiten des romans trägt nur der admiral Coligny einige antithetische züge. So heißt es zunächst von ihm: „*Il réunissait en une seule personne le héros et le saint*" (kap. VI, s. 97). Sein ehrwürdiges, von einem lang herabwallenden bart umrahmtes greisenantlitz ist nach des autors beschreibung durch eine klaffende narbe entstellt, und gleichzeitig mit seinen großen heldentaten, seinen verdiensten und seinen hervorragenden eigenschaften wird uns von seinen kleinen eigenheiten und komischen angewohnheiten berichtet.

Der romantische typus des „caractère mixte" tritt dann auch mehrfach unter den nebenpersonen der „Chronique" auf, und zwar vor allem unter der schar der jungen katholischen höflinge. Hierher gehört zunächst wieder der gefürchtete „raffiné" Comminges. Trotz seines fechterruhms und seiner rauflust wird er uns als äußerlich schwächlich und verweichlicht beschrieben: „*Ce jeune homme blond, mince, fluet, d'une mine efféminée, était le terrible Comminges; . . . . Bernard s'indignait*

de voir un homme si faible en apparence et déjà possesseur de tant de renommée" (kap. V, s. 90 f.). An zweiter stelle ist hier der baron Vaudreuil zu erwähnen. In seinem charakter sehen wir den seltsamen kontrast des strenggläubigen, bigotten katholiken mit dem wilden raufbold und lebemann am deutlichsten ausgeprägt. Trotz seines eigenen ausschweifenden lebens tadelt er seine genossen wegen ihrer religiösen leichtfertigkeit und hält ihnen gern moralpredigten. Auch der kalte religionsspötter Béville zeigt einige kleinere antithetische züge. Wie George de Mergy ist er trotz seiner atheistischen und materialistischen gesinnung und trotz seines wilden, sittenlosen lebens doch innerlich ein ehrenmann, der uns namentlich durch sein offenes, aufrichtiges wesen und seinen edelmut sympathisch berührt. So nennt ihn der autor häufiger: „*un athée, un homme perdu de débauche*", nachdem es noch kurz zuvor von ihm hieß: „*Enfin, la bravoure et l'honneur de Béville le mettent à l'abri de tout soupçon de déloyauté*" (kap. XIII, s. 181). Endlich sind auch die katholischen geistlichen jener zeit, namentlich in ihrem hauptvertreter, dem pater Lubin, stark antithetisch gezeichnet. Mérimée hat an ihnen seinen ganzen haß gegen das scheinheilige pfaffentum ausgelassen. Daher erscheint hier der joviale Franziskanerpater trotz seines geistlichen standes und seiner mönchskutte als ein stark weltlich gesinnter mann, der sich nicht scheut, mit seinen früheren liebesabenteuern zu prahlen und von der kanzel herab derb zu fluchen. Schon sein äußeres verrät seine weltlichen neigungen; er scheint am fasten wenig gefallen zu finden, da er uns als „*un gros homme, à la mine réjouie et enluminée*" (kap. V, s. 81) geschildert wird.

Neben den eigentlichen „caractères mixtes" spielt auch die kontrastwirkung zwischen den einzelnen personen in Mérimées roman eine bedeutende rolle. Als antithesen treten uns hier gleich die beiden brüder Bernard und George de Mergy entgegen, die uns die beiden feindlichen konfessionen im damaligen Frankreich repäsentieren. Bernard ist der typus des ernsten, frommen, glaubensstrengen Hugenotten, der selbst in der höchsten gefahr seiner religion treu bleibt, während George

nach seinem abfall vom protestantismus zum oberflächlichen, äußerlichen katholiken und bald sogar zum offenen atheisten und religionsspötter wird. Im gegensatz zu dem jugendlich stürmischen und enthusiastischen Bernard ist der ältere bruder George der ruhige, besonnene mann der überlegung. Trotz dieser gegensätze und trotz ihrer verschiedenartigen veranlagung bildet aber die gegenseitige aufopfernde bruderliebe ein unzerreißbares band zwischen beiden.

Einen ähnlichen kontrast bietet unter den jungen katholischen höflingen der devote katholik Vaudreuil zu dem kalten skeptiker und freigeist Béville. Vaudreuil ist heuchlerisch, boshaft und hinterlistig, da er Bernard absichtlich in das gefährliche duell mit Comminges hetzen will. Béville hingegen zeigt sich uns als ein ehrlicher und aufrichtiger charakter, der unseren helden noch kurz vor dem beginn der Bartholomäusnacht zu warnen und zu retten sucht.

Bis auf George und Béville, die aber als offene atheisten sich nur äußerlich zum katholizismus bekennen, sind überhaupt alle katholiken in diesem roman vom könig herab bis zu den pfaffen (Lubin) und dem niederen volk (die zauberin Camille, der wirt vom „Lion d'Or") als scheinheilige heuchler und meister in der verstellungskunst hingestellt, zu denen die offenen, geraden und edlen naturen der Hugenotten, wie Coligny, La Noue, Bernard und die protestantischen geistlichen, mit ihrer tief innerlichen frömmigkeit in scharfem kontrast stehen.

So sehen wir, daß fast alle personen der „Chronique", mit ausnahme des königs und einiger unbedeutender nebenfiguren, deutliche romantische züge tragen und daß die meisten von ihnen auch in gewissem sinne die romantische forderung der „harmonie des contraires" erfüllen.

4. Subjektives Element.

Als ein hauptmoment für die einreihung Mérimées unter die realisten ist von den kritikern stets seine künstlerische objektivität angeführt worden. Um nur einige zu erwähnen, sagt unter anderem Polikowsky von ihm: *„Il se distingue des romantiques par son art objectif, impersonnel et impassible, par*

l'absence, dans son oeuvre, de toute emphase etc." [1]) Nur die ironie gibt er als einziges subjektives element in den erzählungen Mérimées zu: „*Mais il faut aussi noter que l'ironie est la seule manière d'intervenir dans ses récits. Cette restriction faite, on peut dire que son oeuvre est tout impersonelle, que l'auteur en est complètement absent.*" [2]) Noch weiter geht Schultz-Gora,[3]) der die schaffensweise Mérimées als rein objektiv beurteilt und dann sogar die behauptung aufstellt, daß sich in der „Chronique" noch stärker als in der „Jacquerie" des autors realistische begabung zeige. Direkt auf die „Chronique" geht schließlich auch Faguet ein, wenn er in seinen „Etudes littéraires" [4]) sich über Mérimées kalte ironische darstellungsweise äußert: „*De même dans la „Chronique" une sorte d'impartialité de mépris pour tous les personnages, à quelque secte ou faction qu' ils appartiennent, seigneur, homme du peuple, moine, prêtre catholique, pasteur protestant.*" Es ist zwar nicht zu leugnen, daß der stil der „Chronique" meistens nüchtern, klar und sachlich ist, daß die darstellung in einigen kapiteln sogar eine etwas realistische färbung zeigt, aber die behauptung von der deutlichen realistischen begabung des autors gerade in seiner „Chronique" ist doch entschieden nicht aufrecht zu erhalten. Ebenso kann man auch, ganz abgesehen von dem starken ironischen einschlag, nicht von einer völligen objektivität und zurückhaltung Mérimées in seinem roman und seinen novellen reden. Mérimée ist zwar in seinem ganzen literarischen schaffen ein feind der übertriebenen gefühlsherrschaft und empfindsamkeit der romantiker gewesen, er hat sich oft absichtlich an den spannendsten und rührendsten stellen seiner erzählungen mit kalter ironie und gleichgültigkeit gewappnet, aber nie ist er gänzlich objektiv und teilnahmlos geblieben, nie hat er sich wie ein echter realist völlig abseits von dem geschilderten gestellt. Vielmehr merken wir auch außer der sehr häufig auftretenden ironie fast stets in

---

[1]) Vgl. Polikowsky, Pr. Mérimée, Le caractère et l'oeuvre littéraire. s. 57.

[2]) Vgl. ebenda s. 44.

[3]) Vgl. Schultz-Gora in seiner schon oben zitierten einleitung zu Roman. Meistererzähler, bd. VIII.

[4]) Vgl. E. Faguet, Etudes littéraires sur le 19e siècle. Paris 1890, s. 344.

größeren und kleineren zügen, direkt oder indirekt, die anwesenheit des autors in seiner erzählung, sein interesse an seinen personen und begebenheiten, seine persönlichen gedanken, anschauungen und eigenheiten. Zeigt sich Mérimée in diesem bisher noch viel zu wenig beachteten subjektiven element auch nicht als ein so ausgeprägter vertreter des gefühlsmäßig-individuellen wie die echten romantiker, so spricht doch dieser zug gegen den versuch, ihn als rein objektiven, realistischen schriftsteller zu bewerten.

Zunächst ist an dieser stelle die schon oben mehrfach erwähnte „Préface“ zur „Chronique“ zu behandeln, da Mérimée in ihr seine eigene subjektive ansicht über die ursachen der Bartholomäusnacht und seine beweggründe zu der wahl dieses stoffes äußert. Schon hierbei verrät er echt romantische ideen und anschauungen. So sagt er gleich zu beginn seiner „Préface“: *„Je n'aime dans l'histoire que les anecdotes, et parmi les anecdotes je préfère celles où j'imagine trouver une peinture vraie des mœurs et des caractères à une époque donnée“*. Damit zeigt sich uns Mérimée schon im jahre 1829, dem erscheinungsjahre seines romans, als ein begeisterter verfechter der romantischen lokalfarbentheorie, die V. Hugo erst wenige jahre vorher in seiner „Préface“ zum „Cromwell“ begründet hatte. Ferner hat Mérimée schon hier mit den romantikern das interesse für den merkwürdigen und ungewöhnlichen einzelfall in der geschichte gemein. Die allbekannten historischen persönlichkeiten und ereignisse spielen in seinem roman nur eine nebensächliche rolle, ihm kommt es hier nach echt romantischer technik hauptsächlich auf spannende einzelbilder und genaue lokalfarbenschilderung an. Daher nennt er sich im folgenden auch bescheiden einen *„faiseur de contes, à qui il n'appartient pas de donner dans ce volume le précis des événements historiques de l'année 1572“*. Er will also hier noch nicht als reiner historiker und geschichtsphilosoph gelten, trotzdem er später fast ganz dazu übergeht. Auch sonst entwickelt er in dieser „Préface“ noch viele echt romantische anschauungen, so namentlich in den worten: *„Il est curieux, ce me semble, de comparer les mœurs du 16e siècle avec les nôtres, et d'observer dans ces dernières la décadence des passions énergiques au profit de la tranquillité et peut-être*

du bonheur." Er fährt bald darauf fort: „*Ce qui est crime dans un état de civilisation perfectionné n'est que trait d'audace dans un état de civilisation moins avancé, et peut-être est-ce une action louable dans un temps de barbarie.*" Hier erkennen wir deutlich die echt romantische denkweise und kampfesstimmung des autors, denn Mérimée gibt in diesen worten nicht nur eine begeisterte schilderung der glänzenden vergangenheit mit ihren energischen charakteren und ihren starken leidenschaften, sondern er stellt ihr auch die schale, farblose, spießbürgerlich ruhige gegenwart, die den romantikern verhaßt war, scharf und voller verachtung gegenüber. Außer diesen romantischen ideen entwickelt er in seiner „Préface" eine ganz neue theorie von der Bartholomäusnacht und ihren ursachen, die er aber in dem eigentlichen roman nicht konsequent durchführt. Nach seiner auffassung in der vorrede ist die Bartholomäusnacht nämlich nichts anderes als eine plötzliche unvorbereitete volkserhebung, an welcher der könig selbst schuldlos war. Im gegensatz dazu schildert er uns aber im roman selbst den Hugenottenmord als ein lange vorher geplantes werk Karls IX., dessen charakteristik daher auch besonders düster und unsympathisch ausfällt.

Nach der „Préface" gehe ich nun zu der untersuchung des subjektiven elements in der „Chronique" selbst über. Ein besonders starker, direkt subjektiver einschlag zeigt sich zunächst in dem „Dialogue entre le lecteur et l'auteur" im achten kapitel. Mérimée ahmt hier eine bei den englischen und deutschen romantikern sehr beliebte erzählungstechnik nach, die in einem ironischen dialog des autors mit dem leser besteht. Diese darstellungsweise, die unter den französischen romantikern besonders Th. Gautier in seinen romanen und novellen[1]) nach dem vorbilde E. Th. A. Hoffmanns und anderer anzuwenden pflegte, bietet dem autor eine besonders günstige gelegenheit, seine eigenen ideen und anschauungen dem leser mitzuteilen. Auch Mérimée verfährt als echter romantiker hier ebenso, obgleich die konzentration und der innere zusammenhang seines romans durch solche größere subjektive eingriffe ebenso empfindlich leiden muß wie durch die häufig

[1]) Vgl. z. b. Th. Gautiers novelle „Fortunio".

eingeflochtenen episoden. Besonders deutlich ist in diesem dialog wieder die romantische kampfesstimmung Mérimées zu erkennen. Wie er in dem bekannten prolog zum ersten stück seines „Théâtre de Clara Gazul“ für seine romantischen ideen im drama eintritt, so kämpft er hier für seine anschauungen auf dem gebiete des historischen romans. Er tadelt den anachronismus und bekennt sich begeistert zu der theorie der romantiker, die geschichtlich treue sittenschilderung und echte lokalfarbe eines jeden zeitalters forderten. Dem leser, der hier den entgegengesetzten standpunkt vertritt, antwortet er ironisch: *„Mais, monsieur le lecteur, il n'y avait pas alors de ‚salon' au château de Madrid“* (kap. VIII, s. 110). Endlich wendet er sich auch direkt gegen seine vorgänger und zeitgenossen auf dem gebiete des historischen romans, die sich schablonenmäßig in langen, trockenen detailschilderungen über allbekannte historische personen und ereignisse ergingen und in verständnisloser nachahmung Walter Scotts zu wenig roman und zu viel historie und charakterschilderung gaben. Als der leser von ihm fordert: *„Halte-là. Décrivez d'abord le costume du roi, puis vous me ferez son portrait physique, enfin son portrait moral. C'est aujourd'hui la grande route pour tout faiseur de romans . . . .“* (s. 110), da lehnt Mérimée scharf ironisch diese art der darstellung bekannter historischer figuren ab: *„Ma foi, vous les connaissez mieux que moi. Je vais vous parler de mon ami Mergy“* (s. 113). Die romantische kampfesstimmung des autors kommt also in diesem dialog klar zum durchbruch. Er wagt es nicht nur, mit deutlichem spott die damals übliche form des historischen romans anzugreifen, sondern er bringt hier auch seine eigenen romantischen ideen zur geltung, indem er für die „couleur locale“ und die schilderung des merkwürdigen einzelfalles statt allgemein bekannter tatsachen in der geschichte eintritt. So sucht Mérimée als echter romantiker durch wort und tat das interesse für die nationale vergangenheit Frankreichs neu zu beleben, denn er versteht es hier besser als seine vorgänger, in einem trockenen historischen stoff seine „imagination“ zu entfalten und so einer längst verflossenen zeit neue farbe und neues leben zu verleihen.

Neben diesem großen dialog im achten kapitel finden sich noch zahlreiche kleinere stellen mit direkt subjektivem einschlag in der „Chronique". Hiervon seien nur die wichtigsten erwähnt, denn die bekannte manier Mérimées, seine personen als *notre ami, notre héros* usw. zu bezeichnen, von seinen ereignissen als *„dont je viens de parler"* zu sprechen und in der art E. Th. A. Hoffmanns den leser oft direkt anzureden, tritt allzu häufig auf und ist nur eine unbedeutende, wenn auch leise subjektive stileigentümlichkeit unseres autors. Größere beachtung verdienen dagegen einige stellen, an denen Mérimée persönlich lokalfarbe gibt und die sitten des 16. jahrhunderts mit denen der gegenwart vergleicht. Andeutungen dieser art treffen wir unter anderem in kap. I (s. 17), kap. III (s. 53), kap. V (s. 92), kap. XXI (s. 278 f.), kap. XXVII (s. 356) und namentlich in kap. IV (s. 65—67). Auch hier zeigt sich Mérimée stets als echter romantiker in seiner verherrlichung des glänzenden mittelalters und seiner ironischen verachtung der verweichlichten, spießbürgerlichen gegenwart. Sein spott über moderne sitten und gesellschaftseinrichtungen verrät sich selbst in kleinen zügen, wenn er z. b. in seine schilderung mittelalterlicher zustände worte einflicht wie: *„Le mot de ‚boudoir' n'étant pas encore inventé"* oder *„Le thé et le café n'étaient pas encore en usage, et le vin remplaçait toutes ces boissons élégantes pour nos simples aïeux"* (kap. IV, s. 66 f.). Ferner liebt er es, ähnlich wie Balzac in seinen romanen, den gang der handlung durch psychologische reflexionen und erklärungen zu unterbrechen, die oft stark ironisch klingen. Kleine subjektive züge dieser art finden wir namentlich in kap. XII (s. 165), kap. XVIII (s. 228), kap. XXI (s. 269) und kap. XXVI (s. 337 f.). Schließlich sei noch auf einige kleinere stellen mit ähnlicher direkt subjektiver erzählungstechnik wie in dem dialog im achten kapitel hingewiesen, denen wir im neunten kapitel der „Chronique" (s. 115, 122, 124) begegnen.

Neben diesen direkt subjektiven einschlägen, die uns fast an eine ich-erzählung erinnern, finden sich in der „Chronique" auch noch zahlreiche stellen, in denen der autor nur mittelbar und indirekt mit seiner meinung hervortritt. Hierher gehören

versteckte ironie, teilnahme und ähnliche subjektive züge, die bei Mérimée oft eine große rolle spielen.

Als wichtigstes indirekt subjektives element ist zunächst die ironie zu untersuchen, welche die ganze „Chronique“ mehr oder minder stark durchzieht. Mérimée ist der skeptiker, der spötter „par excellence“, der sich nicht scheut, selbst die erhabensten und frommsten dinge mit feiner satire anzugreifen. Gerade religion und geistlichkeit bieten ihm als offenem atheisten ein erwünschtes ziel seines spottes. Doch ist seine ironie nicht, wie Faguet meint, gleichmäßig gegen jede religion und alle personen seines romans gerichtet. Wie in seinem theater greift er auch in seiner „Chronique“ namentlich die scheinheilige katholische geistlichkeit und die heuchelei und sittenverderbnis der damaligen hof- und gesellschaftskreise an. Der weltliche pater Lubin und die schöne Diane de Turgis sind die hauptvertreter dieser beiden richtungen. Den heuchlerischen pfaffen und bigotten katholiken stellt er dann die ernsten, wahrhaft frommen gestalten der Hugenotten und ihrer geistlichen gegenüber. Sein haß richtet sich also nur gegen die katholische äußerliche frömmigkeit und den religiösen fanatismus jener zeit, nicht aber gegen den protestantismus, dessen hauptvertreter im roman uns sämtlich sympathisch geschildert werden. In diesem stark satirischen zug gegen den fanatischen und äußerlichen katholizismus zeigt sich Mérimée wieder als echter romantiker, denn er wendet sich hier nicht nur gegen die geistlichkeit des 16. Jahrhunderts, sondern sein spott gilt hier indirekt den religiösen zuständen seiner zeit. Denn gerade um 1829, als die „Chronique“ erschien, hatten unter Karl X. die Jesuiten in Frankreich wieder die vorherrschaft an sich gerissen. Religiöse heuchelei und scheinfrömmigkeit waren damals wieder ein besonderes kennzeichen des hofes und der geistlichkeit. So bildete auch in dieser hinsicht die „Chronique“ für die romantiker ein „livre de combat“ gegen gegenwärtige zustände, da der autor hierin seinem haß und seiner romantischen kampfesstimmung gegen eine damals herrschende richtung unverhohlen ausdruck gab. Endlich sei hier noch eine kleine stelle in der „Chronique“ erwähnt, die vielleicht einen wenn auch nur unbedeutenden ausfall gegen den französischen klassizismus enthält. Mérimée führt nämlich im dritten kapitel

(s. 56 f.) ein klassisches zitat an, das hier wohl absichtlich ironisch wirken soll.

Trotz der oft gerühmten unparteilichkeit und gefühllosigkeit Mérimées finden wir in der „Chronique“ aber auch viele kleine züge, in denen indirekt seine teilnahme, sein mitgefühl oder seine entrüstung durchklingt. So ist unter anderem in kap. XXII (s. 288) seine warme teilnahme an dem grausigen schicksal der Hugenotten und seine entrüstung über ihre feigen mörder zu erkennen. Auch in kap. XXVI (s. 338) und noch deutlicher in dem schlußkapitel XXVII (s. 346 ff.) verrät sich des autors mitgefühl mit dem herzzerreißenden tode Georges und dem verzweifelten schmerze Bernards.

Gegen die behauptung von der völligen unparteilichkeit Mérimées spricht endlich auch seine oft etwas subjektiv gefärbte darstellung historischer persönlichkeiten und ereignisse. Zwar hat er sich in der „Chronique“ ernsthaft bemüht, die historische wahrheit streng objektiv zu suchen, wie er es ja schon in der vorrede angekündigt hatte; aber im roman selbst ist er diesem grundsatze nicht treu geblieben. Er folgt vielmehr auch hier dem wege aller französischen romantiker, die, wie Vigny, V. Hugo und A. Dumas in ihren historischen romanen, über die „vérité historique“ bald die „vérité morale ou vérité de l'art“ stellten. Zwar geht er als ernster forscher und gelehrter nicht so weit wie V. Hugo und A. Dumas in ihrer entstellung geschichtlicher tatsachen, doch bleibt auch seine schilderung trotz seiner meisterhaften kenntnis mittelalterlicher lokalfarbe nicht immer historisch objektiv. So ist in seinem roman die charakteristik Karls IX., der trotz gegenteiliger behauptung in der vorrede hier doch der urheber des Hugenottenmordes ist, viel zu düster gehalten (kap. XVII, s. 217 ff.). Mit ihm sind alle Valois meister der verstellungskunst und echte schüler Machiavells; jedes verbrechen, das ihre fürstenmacht stützt, gilt ihnen als erlaubt. Ferner sind alle katholiken in der „Chronique“ äußerlich devot und fromm, innerlich aber falsch, heuchlerisch und mehr oder minder gleichgiltig in religiösen dingen. Ihnen stehen etwas allzu schroff ebensoviele idealtypen des ernsten, frommen, aufrichtigen Hugenotten gegenüber; keiner von diesen zeigt,

abgesehen von einigen fanatischen geistlichen, unsympathische züge. Mérimée hat hier den kontrast stark übertrieben, wie es überhaupt bei einer schilderung der Bartholomäusnacht nur allzu leicht ist, die katholiken hassenswert und die protestanten als edle glaubensmärtyrer erscheinen zu lassen. Historisch unmöglich ist ferner der charakter des hauptmanns George de Mergy. Der autor hat sich hier von seiner antireligiösen gesinnung allzuweit hinreißen lassen, indem er einer gestalt des 16. jahrhunderts einige züge seiner eigenen neuzeitlich aufgeklärten denkart verleiht. So legt er George im vierten kapitel der „Chronique" (s. 68 f.) sein eigenes atheistisches glaubensbekenntnis in den mund, das schließlich in die entscheidenden worte ausklingt: *„Bref, je n'ai pu et je ne puis croire. Croire est un don précieux qui m'a été refusé, mais pour rien au monde je ne chercherais à en priver les autres."* Ganz unwahrscheinlich, ja fast geschmacklos wirkt aber im schlußkapitel die sterbeszene Georges, der noch im tode hartnäckig an seinem atheismus festhält und fluchend den katholischen wie den protestantischen geistlichen von seinem lager fortjagt. Mérimée hat sich hier infolge seines echt subjektiven empfindens eines kleinen anachronismus schuldig gemacht; er ist hier tatsächlich, wie Filon sagt, *„un voltairien, qui se trompe de siècle."*[1]) Denn ein so ausgesprochen freigeistiger, atheistischer charakter, wie ihn der verfasser hier in der art eines kleinen selbstporträts schildert, ist für jene zeit des mittelalterlichen devotismus und religiösen aberglaubens historisch undenkbar.

Die belege für ein unmittelbares oder mittelbares eingreifen des autors in seine erzählung ließen sich gerade für die „Chronique" noch leicht häufen, doch ich hoffe, schon im vorstehenden den beweis erbracht zu haben, daß Mérimée durchaus nicht immer rein objektiv in seinen schilderungen bleibt und daß mithin ein bisher stets stark betontes argument für die einreihung Mérimées unter die realisten nicht mehr aufrecht zu erhalten ist.

[1]) Vgl. A. Filon, Mérimée et ses amis. S. 44 f.

Aus allem gesagten geht hervor, daß Mérimées „Chronique“ im großen und ganzen als ein echt romantisches werk anzusprechen ist, wenn sie auch als roman ihren romantischen charakter nicht ganz so deutlich zu zeigen vermag wie die lyrischen und dramatischen jugendschöpfungen unseres autors. Jedenfalls erschien die „Chronique“ kurz vor dem höhepunkt der romantischen bewegung in Frankreich, sie wurde von den jungen romantikern sofort als ein sieg ihrer anschauungen begrüßt und hat auch sicher viel zur entfaltung der neuen schule beigetragen. Wenn man von den doch immerhin nur unbedeutenden kompositionsfehlern in der „Chronique“ absieht, so kann man selbst noch weiter gehen und sie geradezu als ein meisterwerk der französischen romantik bezeichnen, das alle historischen romane jener zeit, mit einschluß von Vignys „Cinq-Mars“ und V. Hugos „Notre-Dame de Paris“, noch bei weitem übertrifft. So urteilte schon Maigron in seinem vortrefflichen und ausführlichen werke über den historischen roman der romantiker,[1]) wenn er seine betrachtung der „Chronique“ mit den worten beschließt: *„La Chronique‘ est le chef-d’œuvre du roman historique français et en même temps un des chefs-d’œuvre du romantisme, car elle réalisait en tout le nouvel idéal romantique“*. Dieses urteil Maigrons hoffe ich durch meine untersuchung von neuem bestätigt zu haben, um damit vor allem der ansicht neuerer kritiker entgegentreten zu können, die gerade in der „Chronique“ die realistische begabung Mérimées zu erkennen glauben.

Trotz des großen erfolges seiner „Chronique“ war Mérimée selbst mit ihr nicht zufrieden, er nannte sie „un méchant roman“ und hat sich auch später nie wieder auf dem gebiete des historischen romans versucht. Vielmehr wendet er sich nun, abgesehen von seinen arbeiten als forscher und gelehrter, ganz dem gebiete der novelle zu, auf dem sich sein erzählertalent erst zu voller blüte entwickeln sollte. Hier in Mérimées eigentlichem hauptwerke, seinen berühmten novellen, den romantiker zu suchen, soll nun im folgenden meine aufgabe sein.

[1]) Vgl. Louis Maigron, Le roman historique à l’époque romantique. Thèse de doctorat, Paris 1898. S. 306—332.

V. Kapitel.

Haupthandlung in den Novellen.

Wie bei der betrachtung der „Chronique“ soll die haupthandlung der einzelnen novellen wieder nach folgenden wichtigen gesichtspunkten auf romantische elemente hin untersucht werden:

1. Exotismus und Lokalfarbe.
2. Romantische Technik in der Darstellung.
3. Kontrastwirkung und Antithese.

Neben diesen drei hauptkennzeichen sind auch kleinere romantische motive hier kurz zu berücksichtigen, soweit sie nicht in einem späteren kapitel bei der untersuchung der charaktere und des subjektiven elements erwähnung finden werden. Die zeitliche reihenfolge der novellen soll auch hier absichtlich gewahrt bleiben, um daraus schließen zu können, ob das werk Mérimées in einer bestimmten zeit besonders starke romantische züge aufweist.

a) Mateo Falcone.

Schon aus der berühmten erstlingsnovelle Mérimées geht seine vorliebe für fremde länder und zonen, für wilde, urwüchsige sitten und gebräuche deutlich hervor. Wie in seinem theater, in seiner lyrik und seinem historischen roman zeigt er sich auch hier als meister der lokalfarbe. Trotzdem er, wie in seiner „Guzla“, das geschilderte land noch nie vorher gesehen und bereist hat, weiß er hier doch korsische eigenart und korsische denkweise mit suggestiver gewalt zu schildern. Als einleitung finden wir gleich eine naturgetreue beschreibung des korsischen „mâquis“, das den vom gesetz verfolgten banditen einen sicheren unterschlupf gewährt. Dann folgen interessante

berichte über die korsische sippentreue und gastfreundschaft, über korsische familientraditionen und trachten. Wir hören weiterhin von der schießkunst Mateos, von seinem korsischen nationalstolz und seiner verachtung der französischen beamten und soldaten. Vor allem wird uns aber das korsische banditenleben mit all seinen gefahren und seiner wilden gesetzlosigkeit in lebendigen farben geschildert. Daneben erhalten wir auch schon einen deutlichen einblick in das echt patriarchalische korsische familienleben, und kurze andeutungen wie: *„Il est indigne d'un homme de porter d'autre fardeau que ses armes"* (s. 19) oder *„L'emploi d'une bonne ménagère, en cas de combat, est de charger les armes de son mari"* (s. 20) beweisen uns, welch eine gewaltige kluft zwischen mann und frau in der korsischen familie besteht. Auch sonst könnte man noch zahlreiche stellen anführen, in denen der autor auf korsische sitten und gebräuche anspielt, doch schon diese wenigen beispiele lassen wohl zur genüge erkennen, wie stark die novelle von lokalfarbenschilderung durchzogen ist.

Neben dem exotismus und der lokalfarbe zeigt sich hier auch wieder Mérimées vorliebe für das abenteuerliche, wunderbare und aufregende. Korsika, das dorado der banditen und der „vendetta", bot ja dem autor einen besonders günstigen schauplatz für die darstellung romantisch-abenteuerlicher szenen und ereignisse. Daher bildet eine wilde banditenverfolgung durch korsische voltigeurs das hauptmotiv der kleinen novelle, und daneben treten verrat, mord und gewalttat nur allzu häufig auf. Kugelbüchse und stilet, die unvermeidlichen waffen des echten Korsen, spielen eine gar gewichtige rolle in der erzählung, und durch abenteuerliche anekdoten über Mateos wilde vergangenheit und seine fabelhafte schießkunst sucht Mérimée die spannung des lesers noch besonders zu erhöhen.

Weniger deutlich tritt die antithese in der handlung der novelle auf. Nur kleinere antithetische züge finden wir, z. b. in der bewunderung, die Mateo für den banditen Gianetto hegt, während er gesetz und obrigkeit leidenschaftlich haßt und verachtet. Auch das mitleid der soldaten mit dem berüchtigten und gefährlichen banditen wirkt etwas auffallend und antithetisch. So heißt es auf s. 23 der novelle:

„Le bandit but l'eau que lui donnait un homme avec lequel il venait d'échanger des coups de fusil." Ähnlichen kleineren antithetischen und romantischen zügen begegnen wir noch mehrfach im laufe der erzählung, doch wird schon das angeführte genügen, um uns zu beweisen, daß die erstlingsnovelle Mérimées als rein romantisch zu bezeichnen ist.

b) Vision de Charles XI.

Wie in „Mateo Falcone" nach dem wilden Korsika, führt uns der autor dieses mal nach Schweden, und zwar in die zeit des ausgehenden 17. jahrhunderts. So schildert er uns hier als echter romantiker gleichzeitig das räumlich und zeitlich fernliegende und weckt unser interesse für fremde länder und längst vergangene zeiten.

Viel deutlicher als exotismus und lokalfarbe ist aber in dieser novelle die romantische technik zu erkennen. Stark beeinflußt von E. Th. A. Hoffmanns fantastischen erzählungen stellt Mérimée hier mit vorliebe das geheimnisvolle, unerklärliche und wunderbare dar, das oft bis zur absichtlichen hervorkehrung des unheimlichen und grausig-spukhaften gesteigert ist. Die rätselhafte vision Karls XI. mit all ihren begleiterscheinungen, wie die düsteren vorahnungen des königs, die magische beleuchtung des krönungssaales, das zufällige verlöschen der kerzen, der blutfleck auf dem pantoffel Karls usw., wird uns mit echt romantischer technik geschildert. Durch den häufigen hinweis auf die historische wahrheit des seltsamen vorfalles sowie durch den schluß, der auf tatsächliche ereignisse in der späteren schwedischen geschichte anspielt, wird der fantastische, übernatürliche eindruck der kleinen erzählung noch verstärkt. Die antithese beschränkt sich hier wieder nur auf einige kleinere züge, wie z. b. die schilderung des entschlossenen mutes Karls, zu dem die abergläubische angst seiner begleiter einen lebendigen kontrast bildet.

c) L'Enlèvement de la redoute.

Nicht ganz so offen wie in der „Vision" tritt der romantische charakter in der dritten kurzen erzählung Mérimées zutage. Auch hier haben wir zwar romantischen exotismus, denn der

autor verlegt die handlung der novelle dieses mal nach Rußland in die zeit des unglücklichen Napoleonischen feldzuges. Jedoch werden wir hier kaum einige spuren russischer lokalfarbe entdecken, vielmehr würde diese packende schlachtenschilderung ebensogut in jedes andere milieu hineinpassen.

Deutlichere romantische züge erkennen wir hingegen in der häufigen schilderung des aberglaubens und der trüben vorahnungen, die das herz des soldaten am vorabend der schlacht beschleichen. So hören wir auf s. 52 f. der novelle von dem aberglauben des hauptmanns, der seinen tod beim beginne des gefechtes voraussagt, seinen nachbar hingegen für unverwundbar und kugelfest erklärt. Beide prophezeiungen treffen auch tatsächlich im verlaufe der erzählung ein. Auch von dem seltsamen, magischen schein des mondes, der blutrot am vorabend der schlacht aufgeht, wird uns erzählt. Ein alter soldat kündet aus dieser erscheinung einen blutigen kampf am folgenden tage voraus. Endlich finden sich auch einige kleinere antithesen in der handlung der novelle, unter denen ich nur die schilderung der kaltblütigkeit des jungen französischen offiziers erwähnen möchte, der im dichtesten kugelregen nur an das vergnügen denkt, seine feldzugsabenteuer in den Pariser salons vortragen zu können.

d) Tamango.

Viel deutlicher als in den ersten drei novellen tritt uns hier Mérimées interesse für fremde länder und zonen, für primitive, von kultur und zivilisation noch unberührte völker entgegen. Auf einem sklavenschiffe führt uns der autor dieses mal an die heiße westküste Afrikas mitten unter wilde und eingeborene. Mit meisterhafter lokalfarbe werden uns die vorgänge bei der sklavenjagd und dem tauschhandel zwischen dem kapitän Ledoux und dem negerhäuptling Tamango beschrieben. Selbst afrikanische naturschilderung findet sich zuweilen in dieser erzählung, wenn uns von den gummibaumwäldern und baobabs berichtet wird, unter deren schatten friedlich die strohhütten der eingeborenen liegen.

Auch die romantische technik spielt hier eine große rolle. Das geheimnisvolle und wunderbare tritt besonders in der schilderung des heidnischen aberglaubens, der zauberkunst-

stücke und geisterbeschwörungen der neger auf. Wir hören von seltsamen nächtlichen gesängen und aufzügen, von magischer beleuchtung und grotesker verkleidung, von fetischen und geheimnisvollen zauberformeln, die den naiven eingeborenen ein unheimliches grauen einflößen. Auch auf den allgemein verbreiteten seemannsaberglauben, der dem an einem freitag abfahrenden schiffe unglück auf der reise verheißt, wird im anfange der erzählung angespielt. Es heißt dort (s. 64): „*L'Espérance partit de Nantes un vendredi, comme le remarquèrent depuis des gens superstitieux.*“ Tatsächlich wird das sklavenschiff auch später im atlantischen Ozean vom unglück ereilt. Endlich wirken auch die hinterlistige gefangennahme Tamangos, die befreiung und revolte der sklaven, der schiffbruch und viele andere aufregende und grausige szenen hier echt romantisch. Antithese und kontrastwirkung finden wir, abgesehen von der schilderung der brutalen grausamkeit und falschheit der zivilisierten weißen, in der handlung der novelle nicht vor, doch beweist uns schon der deutliche exotische zug und das überaus häufige auftreten der lokalfarbe und romantischen technik, daß die novelle „Tamango“ zu den echt romantischen erzählungen Mérimées zu rechnen ist.

e) Federigo.

Rein romantisch wirkt schon auf den ersten blick die erzählung „Federigo“, in der Mérimée einen alten legendenstoff novellistisch umzugestalten sucht. Auch hier finden wir zunächst wieder romantischen exotismus und lokalfarbe. Die novelle spielt in Italien, jedoch nicht in der gegenwart, sondern im ausgehenden mittelalter. Mittelalterliche und daneben auch italienische lokalfarbe tritt daher sehr häufig in der erzählung auf. Namentlich möchte ich hier auf die mittelalterlich naive mischung von alten heidnisch-mythologischen ideen mit den aufgeklärten anschauungen des christentums hinweisen.

Deutlicher als exotismus und lokalfarbe ist aber die romantische technik in dieser novelle zu erkennen. Schon ihrem ganzen inhalt und ihrer darstellung nach gehört die erzählung in das gebiet des märchenhaft-fantastischen, des wunderbaren und übernatürlichen. Sie beginnt schon sehr

bezeichnend mit den worten: *„Il y avait une fois ....“*, und dieser märchenhaft naive ton setzt sich die ganze novelle hindurch fort. Besonders romantisch wirken die abenteuerliche fahrt Federigos in die hölle und seine bizarren erlebnisse bei Pluto, dem könige der unterwelt. Auch die erzählung von dem plötzlichen erscheinen des Herrn Jesus Christus und von seinen wundertaten, wie die verwandlung des weines, die gewährung der drei bitten usw., enthält viel romantische technik. Endlich ist auch die übertölpelung und verzauberung des todes durch den schlauen Federigo echt romantisch und grotesk dargestellt. Neben der romantischen technik ist aber auch antithese und kontrastwirkung hier stark vertreten. Es sei nur unter anderem an die groteske kartenspielszene bei dem höllenfürsten Pluto, an das gottlose benehmen Federigos gegenüber den frommen aposteln und an die aufnahme des verstockten sünders in das paradies erinnert. Aus allem gesagten geht der ausgesprochen romantische charakter der novelle wohl zur genüge hervor.

f) Le Vase étrusque.

Da Mérimée im „Vase étrusque“ zum ersten male ein ganz modernes realistisches thema behandelt und uns das leben und treiben in den vornehmen Pariser gesellschaftskreisen seiner zeit schildert, so finden wir hier nur sehr geringe romantische elemente. Im großen und ganzen ist „Le Vase étrusque“ vielmehr als eine realistische novelle zu bezeichnen, und nur in einigen unbedeutenden nebenmotiven, in der charakteristik und namentlich in dem stark auftretenden subjektiven element lassen sich deutlichere romantische züge feststellen. Doch auch in der haupthandlung der novelle verleugnet Mérimée nicht gänzlich seinen romantischen charakter. Auch hier zeigt sich trotz des echt realistischen und modernen milieus ein leiser romantischer einschlag. Schon der beginn der eigentlichen handlung (s. 148 f.) ist etwas romantisch angehaucht. In der geheimnisvollen schilderung des rendezvous der beiden liebenden in dem einsamen park eines landhauses, sowie in der beschreibung der sommerlich hellen mondnacht sehen wir Mérimée wieder als echten romantiker. Ebenso romantisch wirkt die heimliche liebesszene im boudoir der

gräfin und namentlich der abschied der beiden liebenden, der eine deutliche anspielung auf „Romeo und Julia“ enthält. Auch die naturschilderung beim morgengrauen ist echt romantisch gehalten, wenn Mérimée hier den sang der nachtigall, *„celte messagère de l'aurore“*, erwähnt (s. 170 f.). Einen stark romantischen eindruck macht endlich auch der plötzliche und unvermittelte streit Saint-Clairs mit seinem freunde Thémines und das daraus entstehende duell, in welchem der held der erzählung einen jähen und tragischen tod findet. Alle diese kleinen romantischen züge in der haupthandlung des „Vase étrusque“ sollen hier nur als beweis dienen, daß selbst in dieser im wesentlichen realistischen novelle Mérimées romantischer charakter wiederzuerkennen ist. Eine betrachtung der nebenmotive und charaktere sowie vor allem des subjektiven elements in dieser erzählung wird uns dieses noch deutlicher zeigen.

g) La Partie de trictrac.

Ganz ähnlich wie mit dem „Vase étrusque“ verhält es sich auch mit der fast gleichzeitig erschienenen novelle „La Partie de trictrac“. Auch diese spielt ungefähr in der gegenwart und behandelt einen modernen, einheimischen und echt realistischen stoff. Denn aus der kurzen schilderung des seegefechtes im atlantischen Ozean am schlusse der erzählung kann man eigentlich noch nicht auf einen exotischen charakter der vorliegenden novelle schließen. Rick,[1]) der die erzählungen Mérimées in einheimische, in der Pariser gesellschaft spielende, und in exotische einteilt, bezeichnet allerdings auch die „Partie de trictrac“ als eine exotische novelle, da der schauplatz der handlung hier außerhalb der französischen metropole liegt. Obwohl die haupthandlung der novelle im großen und ganzen als realistisch gelten muß, so finden sich doch auch hier, wie beim „Vase étrusque“, kleinere romantische züge. Romantisch gefärbt ist schon die schwärmerische liebe des jungen französischen seeoffiziers zu der launenhaften schauspielerin Gabrielle. Namentlich enthält aber die schilderung des abenteuerlichen seemannslebens und die spannende dar-

[1]) Vgl. bei Rick s. 26—28.

stellung des kampfes auf hoher see viel romantische technik. Auch seemannsaberglaube, vorahnungen und ähnliche kleinere romantische motive zeigen sich in der haupthandlung der novelle. So wird uns erzählt, daß das französische kriegsschiff „*un certain vendredi, jour de maurais augure*" von den Engländern angegriffen wird (s. 134), und Roger ahnt seinen tod vorher, wenn er seinem freunde vor beginn des kampfes versichert: „*Je serai blessé à mort ou bien je serai tué*" (s. 136). Etwas romantisch wirkt endlich auch das plötzliche abbrechen der eigentlichen erzählung und der heitere schluß, der von dem sonstigen düsteren inhalt der novelle seltsam absticht.

h) Les Sorcières espagnoles.

Dieser kleine novellistische versuch Mérimées enthält im gegensatz zu den beiden vorhergehenden erzählungen wieder rein romantische gedanken und motive. Zum ersten male führt uns der autor hier nach Spanien, das neben Korsika das lieblingsland seiner fantasie ist und dessen lokalfarbe er mit besonderer meisterschaft zu schildern weiß. Daher nimmt die lokalfarbenschilderung hier auch einen besonders breiten raum ein. Wir erfahren namentlich interessante einzelheiten über die naiven religiösen und abergläubischen anschauungen der spanischen bauern, über spanische trachten und sitten usw. Auch auf die nationale eitelkeit der Spanier wird häufig angespielt, und selbst spanische gerichte und getränke werden oft erwähnt.

Neben dem exotismus und der lokalfarbe ist auch die romantische technik in dieser erzählung deutlich zu erkennen. Das wunderbare, fantastische und übernatürliche in der art Hoffmanns spielt hier wieder eine große rolle. Naiver volksaberglaube und geheimnisvoller spuk, gespenster, hexen und zaubereien werden mit besonderer vorliebe geschildert, und abergläubisch-fantastische anekdoten, die uns von den wirkungen des bösen blicks, von kugelfestmachen, talismanen und ähnlichen zaubermitteln berichten, treten überall in der erzählung auf. Den höhepunkt der romantischen haupthandlung bildet aber die gespenstische nächtliche hexenfahrt nach Amerika, zu deren schilderung

Mérimée alle möglichen romantischen motive, unter anderem auch antithese und kontrastwirkung, verwendet. Nicht minder romantisch wirken endlich die grausige geschichte von dem verzauberten postillon und zahlreiche andere anekdoten, die alle viel lokalfarbe, romantische technik und antithese enthalten.

i) La Double méprise.

Wie in dem „Vase étrusque“ und der „Partie de trictrac“ sehen wir Mérimée auch hier wieder als vertreter der modernen realistischen gesellschaftsnovelle. Die handlung der ziemlich umfangreichen erzählung spielt wiederum in den vornehmen Pariser kreisen der gegenwart. Trotz des echt realistischen milieus kommen aber Mérimées romantische ideen auch hier oft zum durchbruch. Besonders deutliche romantische züge finden wir in einer größeren schachtelepisode im innern der erzählung und in dem häufig auftretenden subjektiven element, worauf ich später noch genauer zurückkommen werde. Aber auch die haupthandlung der novelle verrät manchmal einen leisen romantischen einschlag. Etwas romantisch gefärbt ist vor allem die schilderung des abenteuerlichen wagenunfalls Julies, der uns fast an eine ganz ähnliche szene in A. Dumas' bekanntem drama „Antony“ erinnert. Mérimée bezeichnet diesen aufregenden zwischenfall selbst als *„un romanesque accident“* (kap. XI, s. 83) und stellt uns die nächtliche, während eines heftigen gewitters sich abspielende szene mit viel äußerer romantischer technik dar. Auch der wenige seiten vorher beschriebene ausbruch des gewitters (kap. XI, s. 81 f.) — gleichzeitig eine der sehr seltenen und kurzen stellen, wo Mérimée natur- und landschaftsschilderungen in der art P. Lotis gibt — wirkt echt romantisch. Endlich bringt der autor durch die figur des eben erst aus dem Orient zurückkehrenden Darcy auch schon ein leises exotisches element in die haupthandlung der novelle, das namentlich in der stark von türkischer lokalfarbe durchsetzten beschreibung des junggesellenheims unseres helden (kap. XIII, s. 110 f.) hervortritt. So sehen wir, daß schon die haupthandlung der „Double méprise“ nicht rein realistisch, sondern mit kleinen romantischen zügen durchsetzt ist.

k) Les Ames du purgatoire.

Wie in den „Sorcières espagnoles“ schildert uns der autor auch hier wieder sein romantisches lieblingsland Spanien. Doch nicht aus dem Spanien der gegenwart, sondern aus der sagenhaften spanischen ritterzeit des ausgehenden mittelalters und der beginnenden neuzeit hat er sich dieses mal seinen stoff gewählt. Er behandelt hier in novellistischer form die bekannte legende von dem wüstling und späteren büßer Don Juan de Maraña. Wie in der „Chronique“ findet sich hier fast auf jeder seite der erzählung echt mittelalterliche und daneben auch spanische lokalfarbe, so daß ich auf einzelheiten nicht einzugehen brauche. Erwähnt sei hier nur noch, daß ein größerer abschnitt der handlung am schlusse der novelle nicht in Spanien, sondern in Flandern während des abfalls der Niederlande spielt.

Fast ebenso stark wie exotismus und lokalfarbe tritt uns die romantische technik in dieser erzählung entgegen. Das fantastisch-märchenhafte, unwahrscheinliche und abenteuerliche erinnert uns hier deutlich an die romantische novelle „Federigo“, die ja ein ähnliches sagenhaftes thema behandelt. Nächtliche serenaden, entführungen auf strickleitern, duelle verkleidungen, überraschungen und ähnliche romantische motive finden sich hier stark gehäuft. Auch mittelalterlicher aberglaube und geheimnisvolle zauberei spielen hier eine große rolle. In der fantastischen szene, wo Don Juan seinem eigenen begräbnis beiwohnt, gefällt sich der autor sogar wieder nach dem vorbilde E. Th. A. Hoffmanns in einer absichtlichen schilderung des unheimlichen, spukhaften und grauenerregenden. Auch sonst läßt sich die romantische technik noch in zahlreichen kleineren zügen nachweisen, die hier aber nicht alle erwähnung finden können. Schließlich begegnet uns auch antithese und kontrastwirkung häufig in dieser rein romantischen novelle. Hierher gehört unter anderem die plötzliche tiefe reue und asketische frömmigkeit Don Juans, die von seinem früheren wüsten leben seltsam absticht. Stark antithetisch wirkt endlich auch das duell am schlusse der erzählung, das Don Juan im mönchsgewand mit Don Pedro ausficht und in welchem er seinen gegner nach wenigen gängen tot niederstreckt.

l) La Vénus d'Ille.

Bei der beurteilung dieses kleinen meisterwerkes möchte ich mich der meinung Ricks anschließen, der die „Vénus d'Ille" zu den „novellen mit entlegenem schauplatz",[1]) also zu den exotischen erzählungen Mérimées, rechnet. Die novelle spielt allerdings in der südfranzösischen landschaft Roussillon, ist also streng genommen eine einheimische erzählung, jedoch befinden wir uns hier schon mehr auf französisch-spanischem grenzgebiet. Denn die schilderung der Pyrenäen und des benachbarten Katalonien, die beschreibung aragonischer und baskischer sitten nimmt in dieser novelle einen großen raum ein. Besonders deutliche lokalfarbe finden wir in der spannenden darstellung des nationalen ballspiels der Basken und in der schilderung des ländlichen hochzeitszeremoniells bei der heirat des jungen Alphonse. Aus allen diesen gründen dürfen wir wohl die „Vénus d'Ille" zu den exotischen novellen Mérimées rechnen, da der autor uns in eine einsame, von der kultur noch wenig berührte gebirgslandschaft führt und häufig spanische, oder besser baskische sitten und gebräuche schildert. Würde man engherzig die „Vénus d'Ille" als eine einheimische novelle bezeichnen, da sie innerhalb der politischen grenzen Frankreichs spielt, so dürfte man ja aus dem gleichen grunde auch die berühmten korsischen erzählungen Mérimées nicht zu den exotischen novellen rechnen.

Neben der lokalfarbe dient als wichtigstes kennzeichen für den romantischen charakter der erzählung der geheimnisvolle inhalt der „Vénus d'Ille" selbst. Ein spukhaft-fantastischer, übernatürlicher zug in der art Hoffmanns lagert über der ganzen novelle. Selbst ein beherzter leser wird sich an den romantischen höhepunkten der erzählung eines leisen grauens nicht erwehren können. Bewundernswert ist hier vor allem die romantische spannungstechnik Mérimées, der uns vom ungewöhlichen und auffallenden (unfall beim ausgraben der Vénus, zurückprallen des auf sie geschleuderten steines, schilderung ihres gesichtsausdrucks usw.) allmählich zum wunderbaren (krümmung des fingers der Vénus usw.) und schließlich zum

[1]) Vgl. bei Rick s. 30.

unheimlichen und grausig-spukhaften (personifikation und lebendigwerden der Vénus usw.) führt. Neben dieser echt romantischen technik treten auch aberglaube, zufall, überraschung und ähnliche kleine züge recht häufig in der haupthandlung der novelle auf. Endlich zeigt sich hier auch manchmal antithese und kontrastwirkung. So ist unter anderem namentlich die in der haupthandlung geschilderte französisch-spanische grenzwelt von stark antithetischer wirkung; von dem gemütlichen, kleinbürgerlichen leben im hause des französischen provinzgelehrten hebt sich die wilde unsicherheit des gebirgigen Katalonien wirksam ab.

Auch sonst lassen sich noch viele romantische züge in der haupthandlung der „Vénus d'Ille" feststellen. Hierher gehört unter anderem die kurze romantische landschaftsschilderung, die sich auf s. 255 der novelle findet. Die angeführten beispiele mögen aber genügen, um uns zu beweisen, daß wir die „Vénus d'Ille" im wesentlichen als eine echt romantische novelle bezeichnen dürfen. Jedoch sei schon hier darauf hingewiesen, daß sich in dieser erzählung, namentlich in den archäologischen und wissenschaftlichen gesprächen der beiden gelehrten, auch ein deutliches unromantisches element verrät, das später noch genauer zu untersuchen ist.

m) Colomba.

In Mérimées meisternovelle „Colomba" feiert die romantische lokalfarbe ihren entschiedensten triumph. Korsische sitten und gebräuche sind hier nach dem urteil der kenner mit unübertrefflicher meisterschaft dargestellt. Ein hauch echt korsischen geistes durchweht die ganze erzählung. Man merkt deutlich, daß der autor jetzt das land selbst gesehen und besucht haben muß, daß er Korsika nicht mehr nach seiner fantasie schildert wie in „Mateo Falcone". Korsische lokalfarbe findet sich nun auf fast jeder seite der novelle; daher möchte ich hier nur das wichtigste anführen. Hierher gehört vor allem die schilderung der „vendetta", der barbarischen korsischen blutrache, die das hauptmotiv unserer novelle bildet. Echte lokalfarbe verrät ferner die beschreibung des wilden korsischen „mâquis", die schilderung der totenklage und des korsischen begräbniszeremoniells, bei dem Colomba

ihre meisterhaften improvisierten „ballatas“ vorträgt. Auch auf die darstellung der korsischen gastfreundschaft und sippentreue, auf die erwähnung korsischer nationaltrachten und familientraditionen und auf die schilderung des nationalstolzes und des patriarchalischen familienlebens der Korsen sei hier unter anderem hingewiesen. Überhaupt beschreibt Mérimée mit vorliebe primitive sitten und anschauungen, wofür ihm ja das noch wenig von der kultur berührte Korsika einen besonders günstigen schauplatz bot. Daher weiß er hier auch die wilde, urwüchsig-naive volkspoesie in den herrlichen balladen Colombas mit packender naturwahrheit und lebendigkeit darzustellen.

Entgegen der behauptung Brunetières,[1]) der in der „Colomba“ nur noch zwei romantische züge erkennen will, nämlich die „recherche de la couleur locale“ und die „glorification de l'énergie“, findet sich auch häufig romantische technik und antithese in Mérimées novelle. In das gebiet der romantischen technik gehört hier namentlich die schilderung des berühmten „coup double“, des doppeltreffers Orsos, der um so auffallender und unwahrscheinlicher wirkt, als unser held mit der unverwundeten rechten hand allein seine beiden feinde niederstreckt. Wie in der „Chronique“ wird auch hier die lebensrettung echt romantisch beschrieben: Die kugel des gegners trifft Orso an der brust, gleitet aber an der klinge seines stilets, das er in der brusttasche trägt, glücklicherweise ab. Romantisch wirkt ferner das auftreten und verschwinden der banditen, ihr tollkühner mut und ihr wildes aussehen. Die schilderung des märchenhaften traumbildes Orsos während seines rittes (kap. XVII, s. 174 f.), wie auch vor allem die darstellung der nächtlichen liebesszene und banditenverfolgung im korsischen mâquis (kap. XIX, s. 211 ff.) zeigt ebenfalls stark romantische und groteske züge. Auch korsischer volksaberglaube tritt häufig innerhalb der erzählung auf, so z. b. in der erwähnung von feen, gespenstern, talismanen, wirkungen des bösen blicks usw. Endlich spielen auch zufälle, überraschungen und andere romantische kunstgriffe hier eine große rolle.

[1]) Vgl. F. Brunetière, Manuel de l'hist. de la litt. franç. S. 438 f.

Wie für die romantische technik lassen sich auch für die antithese zahlreiche belege in der haupthandlung der „Colomba“ feststellen. Jedoch muß ich mich auch hier auf das wichtigste beschränken. Am deutlichsten zeigt sich die antithese in der vergleichung der primitiven korsischen sitten mit den verfeinerten und blasierten anschauungen der vornehmen gesellschaft auf dem kontinent. Mérimée äußert hier ganz ähnliche ansichten wie schon sein großer vorgänger Rousseau; wie dieser schildert er das wilde, urwüchsige, von der kultur noch wenige berührte als edel und gut, während er der hochgebildeten, vornehmen gesellschaft in den städten heuchelei, bestechlichkeit und andere laster vorwirft. So läßt er auf s. 209 der novelle (kap. XIX) seine heldin die bezeichnenden worte zu Miss Nevil sagen: „*Vous autres femmes des villes, vous vous inquiétez toujours de ce qui est convenable; nous autres femmes de village, nous ne pensons qu'à ce qui est bien.*“ Eine ähnliche deutliche antithese spricht sich auch aus in den worten des banditen Castriconi: „*L'argent fait tout dans le monde; mais dans le mâquis on ne fait cas que d'un cœur brave et d'un fusil qui ne rate pas*“ (kap. XX, s. 231 f.). Auch in dem typus des korsischen banditen, der mit seiner geraden, offenen natur und seinem edlen charakter den falschen und heimtückischen korsischen würdenträgern und standespersonen schroff gegenübersteht, hat Mérimée eine lebendige antithese geschaffen. So heißt es z. b. im XVII. kapitel der novelle (s. 180) von dem banditen Brandolaccio, der dem verwundeten Orso zu hilfe eilt: „*. . . . et jamais honnête homme ne fut plus impatiemment attendu.*“ Viel antithese enthält endlich auch die szene, die uns das nächtliche abenteuer der vornehmen weltdame Miss Nevil bei den banditen im wilden korsischen mâquis schildert.

Neben der sehr häufigen lokalfarbe, romantischen technik und antithese treten uns auch noch verschiedene andere romantische motive in der haupthandlung der „Colomba“ entgegen. Hier ist vor allem die übertriebene verherrlichung des freien, ungebundenen korsischen banditenlebens sowie die trotzige auflehnung gegen jede gesellschaftliche und staatliche ordnung zu erwähnen, zwei echt romantische gedanken, die Mérimée durch den mund der banditen zum

ausdruck bringt. Im gegensatz zu den früheren novellen trägt auch der stil Mérimées hier oft einen etwas romantischen charakter, und zwar nicht allein in den improvisierten balladen Colombas, die ja mit ihren zahlreichen metaphern und übertriebenen bildern auch stilistisch leicht als romantisch zu erkennen sind. Unter zahlreichen anderen stellen möchte ich nur die schilderung des traumes Orsos hervorheben (kap. XVII, s. 174 f.); hier ist auch der stil dem romantischen inhalt deutlich angepaßt.

n) Arsène Guillot.

In scharfem gegensatz zu der romantischen meisternovelle „Colomba" enthält die nächste erzählung, „Arsène Guillot", in ihrer haupthandlung nur sehr geringe romantische elemente. Abgesehen von einem leisen exotischen zug, den der abenteuerlich veranlagte Max de Salligny mit seiner schwärmerischen begeisterung für den befreiungskampf der Griechen in die erzählung bringt (vgl. namentlich s. 161 ff.), zeigt sich Mérimées romantischer charakter hier nur in der verherrlichung naiver, urwüchsiger sitten gegenüber der scheinheiligen gesellschaftsmoral. Der scharfe kontrast zwischen der heuchlerischen vornehmen gesellschaft und dem schlichten, ungebildeten volke erinnert uns hier fast an die novelle „Colomba". Wie die korsischen banditen ist auch die dirne Arsène eine „outlaw", eine schuldlos ins unglück getriebene und verstossene, die aber trotzdem die reinheit ihres herzens und die offenheit ihres charakters viel besser bewahrt hat als manche vornehme weltdame, die sich voller entrüstung und abscheu von ihr abwendet. Antithetisch und stark romantisch wirkt schließlich auch die aufrichtige liebe des jungen edelmannes Max de Salligny zu der armen straßendirne Arsène.

Alle diese romantischen züge sind aber nur von geringer bedeutung für die haupthandlung der novelle, die im großen und ganzen als realistisch bezeichnet werden muß. Jedoch beweisen sie uns im verein mit den romantischen motiven, die sich noch bei der untersuchung der charaktere und des subjektiven elements in dieser novelle ergeben werden, daß auch hier von einer rein realistischen erzählung nicht die rede sein kann.

o) Carmen.

Wie „Colomba“ zeichnet sich auch „Carmen“ durch meisterhaft geschilderte lokalfarbe aus. Die novelle spielt wieder in Spanien, dem lieblingslande Mérimées, das uns mit seinen wilden, urwüchsigen sitten, seinen banditen usw. wieder an Korsika erinnert. Besonders viel spanische lokalfarbe finden wir bei der schilderung des auftretens Don Josés (kap. I) und Carmens (kap. II), namentlich aber in der beichte Don Josés (kap. III), die ja den eigentlichen kern der erzählung bildet. Spanisches räuber- und schmugglerleben, spanischer nationalstolz, spanische gastfreundschaft und zahlreiche andere züge, die spanische eigenart und denkweise enthalten, werden uns hier mit echter lokalfarbe dargestellt. Eine unnachahmliche meisterschaft verrät der autor schließlich auch in der schilderung des unstäten lebens der „gitanos“, der spanischen Zigeuner, deren wilde, primitive sitten und anschauungen ihn als romantiker stets besonders interessierten.

Eine noch wichtigere rolle als die lokalfarbe spielt aber die romantische technik in dieser novelle. Mit vollem recht behauptet daher Polikowsky,[1]) daß Mérimée in dieser erzählung besonders deutlich „*son goût des aventures extraordinaires, des caractères d'exception, des situations singulières et des effets de mélodrame*“ verrate. In der tat finden wir hier abenteuerliche, aufregende szenen und geheimnisvolle situationen fast bis zur übertreibung gehäuft vor. Überall greifen abergläubisch-fantastische züge in die handlung ein. Banditen, schmuggler und Zigeuner, mord, list, wilde verfolgungen, unfälle und duelle erhöhen den romantischen reiz der erzählung. Auch verkleidungen, verstellungen, überraschungen, zufälle usw. sind hier sehr häufig vertreten. Unter anderem sei nur an die romantische szene erinnert, wo Don José, als orangenhändler verkleidet, in das haus des englischen lords eintritt. Hier zeigt sich uns Carmen mit all der verschlagenheit und meisterhaften verstellungskunst ihrer rasse (kap. III, s. 67 ff.).

Endlich ist auch antithese verschiedentlich in der novelle nachzuweisen. Am deutlichsten ist sie in dem übergange

[1]) Vgl. bei Polikowsky s. 128.

vom dritten zum vierten kapitel zu erkennen, wo die trockenen, gelehrten untersuchungen des autors in schroffem gegensatz zu dem erst kurz vorher so ergreifend geschilderten tode Carmens stehen. Offenbar will der autor durch dieses antithetische verfahren den peinlichen eindruck sofort wieder verwischen, den der grausige tod Carmens auf den leser gemacht hat. Etwas antithetisch wirkt schließlich auch die leidenschaftliche liebe des einstigen vornehmen hidalgo Don José zu der armen fabrikarbeiterin und Zigeunerin Carmen, die ihn von stufe zu stufe tiefer ins verderben hinabreißt.

Wenn wir aus allem obigen auch leicht ersehen können, daß die haupthandlung der „Carmen" im großen und ganzen echt romantische züge trägt, so dürfen wir doch ein deutliches unromantisches element nicht außer acht lassen, das sich vor allem in den häufigen gelehrten ausdrücken, in den sprachlichen und archäologischen untersuchungen des autors zu erkennen gibt. Auf diesen stark realistischen einschlag, der sich vor allem in der einleitung und im schlußkapitel, jedoch fast gar nicht in der eigentlichen haupthandlung der novelle findet, werde ich später noch genauer eingehen.

p) L'Abbé Aubain.

Trotzdem die kleine erzählung „L'Abbé Aubain" in einem modernen, echt realistischen milieu spielt und sogar viele direkte beziehungen zu dem vornehmen Pariser gesellschaftsleben aufweist, kann man sie doch nicht als eine rein realistische novelle bezeichnen. Selbst Polikowsky nennt sie daher *„une petite aventure romanesque sous forme de lettres"*.[1]) In der tat wirkt das kleine liebesabenteuer, das der arme landgeistliche im schlosse der vornehmen Pariser „lionne" erlebt, stark romantisch und antithetisch. Auch die umgebung und das einsame inselschloß selbst, auf das sich die vornehme weltdame fern von dem geräuschvollen treiben der metropole zurückgezogen hat, wird uns echt romantisch geschildert. So heißt es einmal mit einer deutlichen anspielung auf E. Th. A. Hoffmann: *„Noirmoutiers est le vrai lieu pour les contes fantastiques"*

[1]) Vgl. bei Polikowsky s. 12.

(I. brief, s. 175). Etwas romantisch gefärbt ist ferner die erzählung des abbé Aubain von seiner unglücklichen jugendliebe. So finden wir auch in dieser kleinen novelle deutliche romantische züge, die uns wiederum beweisen, daß Mérimée selbst in seinen modernen gesellschaftsnovellen seinen romantischen charakter nie ganz verleugnet.

q) Il Viccolo Di Madama Lucrezia.

Die novelle „Il Viccolo Di Madama Lucrezia" spielt wie „Federigo" in Italien und behandelt ein echt romantisches selbsterlebnis des verfassers. Auch hier tritt uns sehr häufig lokalfarbe entgegen, doch ist sie nicht mit derselben sicherheit und plastischen deutlichkeit geschildert wie in den korsischen und spanischen erzählungen Mérimées. Vielmehr ist der hintergrund hier, wie Rick[1]) treffend bemerkt, ziemlich „schablonenhaft" gehalten. Verlassene gäßchen, geheimnisvolle, spukhafte häuser im alten, ehrwürdigen Rom bilden den schauplatz der novelle. Wir haben hier mithin ein echt romantisches milieu, jedoch ist die lokalfarbenschilderung im gegensatz zu den früheren novellen ziemlich blaß und enthält nur sehr wenige charakteristische italienische züge.

Viel deutlicher als die lokalfarbe fällt uns hier aber die romantische technik ins auge. Wie in „Carmen" finden wir auch hier wieder eine absichtliche häufung der abenteuerlichsten und seltsamsten vorgänge. Hierher gehören z. b. die schilderung des öden hauses, die darstellung des mitternächtlichen begräbnisses durch die bruderschaft der misericordia und viele andere züge mehr. Ein geheimnisvolles, spukhaft-fantastisches element durchzieht die ganze erzählung, und erst der unmittelbare schluß bringt die heitere und ganz natürliche lösung der rätselhaften vorgänge. Auch verkleidungen, verwechslungen, zufälle und ähnliche kleinere romantische motive treten hier zahlreich auf. Die haupthandlung der novelle beruht ja überhaupt auf einer verwechslung, die infolge einer überraschenden ähnlichkeit des erzählers mit Don Ottavio, dem jüngsten sohne der marquise Aldobrandi, entsteht.

---

[1]) Vgl. bei Rick s. 29.

Ebenso romantisch wirkt die entführung Lucrezias auf einer strickleiter und die flucht der beiden liebenden, die, als bediente verkleidet, unerkannt nach Frankreich entkommen. Schließlich darf auch die antithese hier nicht unerwähnt bleiben. Am deutlichsten begegnet sie uns in der schilderung der übertriebenen frömmelei der römischen Jesuiten, von der ihre sonst stark weltliche gesinnung oft seltsam absticht.

r) La Chambre bleue.

In ganz moderne, echt Pariser verhältnisse führt uns die kleine novelle „La Chambre bleue", die das scherzhafte abenteuer eines liebespaares in einem provinzhotel nahe der metropole behandelt. Auch hier haben wir wiederum ein echt realistisches milieu, auch hier wird uns ein banaler, alltäglicher vorgang der unmittelbaren gegenwart mit stark realistischer kleinmalerei geschildert. Doch trotz dieser deutlichen realistischen elemente läßt sich auch hier wieder ein leiser romantischer einschlag nachweisen. In das gebiet der romantischen technik gehört zunächst die meisterhafte mystifikation des autors, der uns die ganze novelle hindurch einen geheimnisvollen mord im nachbarzimmer vorzutäuschen sucht. Hierbei verwendet Mérimée allerhand kleine romantische kunstgriffe, die alle auf die seltsamen nächtlichen ereignisse in dem provinzhotel hindeuten und den eindruck des unheimlichen und grausigen bei uns hervorrufen sollen. Ich erinnere hier nur an die geheimnisvolle szene zwischen dem englischen lord und seinem neffen auf dem bahnhof, an die verdächtigen nächtlichen geräusche im nachbarzimmer, an das erscheinen der blutähnlichen flüssigkeit unter der türschwelle und schließlich an den scheinbaren blutfleck auf der banknote des jungen Engländers. Wie im „Viccolo" weiß Mérimée auch hier die geheimnisvolle fiktion bis zum schlusse geschickt aufrecht zu erhalten; erst auf der letzten seite der erzählung finden die unheimlichen nächtlichen vorgänge im hotel ihre humorvolle und ganz natürliche erklärung. Stark romantisch wirken schließlich auch das seltsame gebaren, die verkleidung und verstellung sowie die fluchtgedanken des überängstlichen liebespärchens, das um jeden preis sein inkognito zu wahren sucht.

s) Lokis.

Wenn Rick[1]) in seinem schon häufig erwähnten vortrage behauptet, daß die zustände und orte des „Lokis“ völlig blaß und ungreifbar seien, so kann ich mich hier seiner ansicht nicht anschließen. Auch Polikowsky[2]) spricht hier von einem „manque de couleur locale“ und er hat vielleicht insofern recht, als hier gegenüber der früheren sicherheit in der lokalfarbenschilderung eine deutliche abnahme der kraft Mérimées zu erkennen ist. Von „völlig blassen und ungreifbaren zuständen“, wie wir sie z. b. im „Viccolo“ vorfinden, kann hier jedoch nicht die rede sein. Vielmehr läßt sich in der letzten größeren novelle Mérimées sehr häufig romantische lokalfarbenschilderung feststellen. Wie in „Carmen“ und „Colomba“ verrät Mérimée als echter romantiker auch hier wieder seine vorliebe für fremde, noch wenig von der kultur berührte länder und für urwüchsige, althergebrachte sitten und anschauungen. Besonders romantisch wirken daher die schilderungen alter lithauischer volkslegenden und traditionen (vgl. z. b. die tiersage im dritten kapitel, s. 48 f.), die häufigen anspielungen auf den noch tief im russischen volke wurzelnden aberglauben und die erwähnung besonders charakteristischer lithauischer hochzeitsgebräuche (kap. VIII). Auch lithauische nationaltänze, volkslieder und selbst lithauische gerichte und getränke werden häufig angeführt. Viel lokalfarbe zeigt neben dem häufigen hinweis auf die lithauische gastfreundschaft unter anderem auch die spannende darstellung einer bärenjagd, die wir aus dem munde des dr. Froeber erfahren (kap. I, s. 16 ff. und s. 21 f.). Schließlich sei noch auf eine größere stelle hingewiesen, die eine meisterhafte schilderung des lithauischen urwaldes enthält. Sie findet sich im dritten kapitel (s. 50 f.) und liefert uns den beweis, daß Mérimée auch zuweilen romantische natur- und landschaftsschilderungen in der art Chateaubriands zu geben vermag.

Noch deutlicher als exotismus und lokalfarbe tritt aber hier die romantische technik zutage. Wie in der „Vénus d'Ille“

[1]) Vgl. bei Rick s. 29.
[2]) Vgl. bei Polikowsky s. 134.

ist über die ganze erzählung der schleier des geheimnisvollen und unerklärlichen gebreitet. Wie dort führt uns auch hier der autor allmählich vom auffallenden, seltsamen und bizarren zum fantastischen, unheimlichen und grausigen. Schon die grundidee der novelle wirkt absurd, unwahrscheinlich, ja geradezu unmöglich. Bis zum übermaß gehäuft sind namentlich romantische vorahnungen und vordeutungen, die uns allmählich auf die grausige katastrophe am schlusse der erzählung vorbereiten sollen. Hierher gehören die schilderung der seltsamen vorfälle bei der geburt des jungen grafen, sein vorname Michel (russ. Michel = lith. Lokis = bär), der wahnsinn seiner mutter, seine eigenen bizarren instinkte (erklettern eines baumes, eigentümlicher blick, geheimnisvolle furcht der tiere vor ihm, spürsinn im walde, unheimliche reden im traume usw.), die warnungen und prophezeiungen der alten zauberin im walde, das plötzliche erscheinen der wahnsinnigen gräfin während der hochzeit, ihre rätselhaften worte und viele kleinere romantische züge, die hier nicht alle aufgeführt werden können. Endlich spielen auch aberglauben, zauberei, wunderbare zufälle, überraschungen und ähnliche romantische motive eine große rolle in dieser erzählung.

Für die romantische antithese lassen sich ebenfalls einige deutliche belege in der haupthandlung der novelle feststellen. Erwähnt sei hier nur die geschickte erzählungstechnik Mérimées, der uns die abenteuerlichen und grausigen ereignisse absichtlich durch den mund eines äußerst harmlosen und trockenen gelehrten vortragen läßt, wodurch die geschilderten vorgänge um so unheimlicher und spannender wirken. Am deutlichsten tritt diese antithese in dem übertrieben gleichgiltigen schlusse der erzählung hervor, der mit seinen nüchternen, gelehrten untersuchungen von der kurz vorher geschilderten erschütternden katastrophe seltsam absticht.

So sehen wir in der novelle „Lokis“ im großen und ganzen wieder eine echt romantische erzählung vor uns; doch auch hier findet sich, wie in der „Vénus d'Ille“ und anderen novellen, ein deutlicher unromantischer, gelehrter einschlag, der später bei den realistischen elementen noch genauer zu besprechen ist.

t) Djoumâne.

In dieser kleinen novelle zeigt sich uns Mérimée wiederum als echter romantiker. Zunächst verrät er hier wieder seine vorliebe für fremde länder und sitten. Wie in „Tamango" führt er uns auch hier nach dem heißen Afrika, doch schildert er uns dieses mal in humorvoller weise das romantische traumerlebnis eines algerischen schutztruppenoffiziers bei den Beduinen. Trotzdem sich die abenteuerlichen ereignisse nur im traume und nicht in der wirklichkeit abspielen, ist die algerische lokalfarbe hier oft vorzüglich getroffen. Wir hören von arabischen gauklern und ihren zauberkünsten, von der malerischen tracht und der lebensweise der Beduinen, von wüstenrittern, zeltlagern usw. Besonders starke lokalfarbe finden wir in der fantastischen schilderung des unterirdischen Beduinendorfes und namentlich in der beschreibung des mit märchenhafter orientalischer pracht ausgestatteten gemaches der schönen Araberin am schlusse der erzählung.

Auch die romantische technik spielt in dieser novelle eine bedeutende rolle. Mit unübertrefflicher meisterschaft hat es Mérimée verstanden, uns unmerklich von der wirklichkeit in ein rein fantastisches märchen- und traumland hinüberzuführen und diese romantische fiktion bis zum unmittelbaren schlusse aufrecht zu erhalten. Das märchenhafte, geheimnisvolle und wunderbare tritt uns hier also besonders deutlich entgegen und erinnert uns zuweilen an die erzählungen aus „Tausend und einer Nacht". Äußerst romantisch und oft geradezu grotesk wirkt vor allem die schilderung des nächtlichen wüstenritts und der abenteuerlichen ereignisse in dem unterirdischen Beduinendorf. Daneben werden abergläubische gebräuche, zauberkunststücke und ähnliche romantische züge häufig erwähnt. Endlich zeigt sich hier auch manchmal antithese und kontrastwirkung. Am deutlichsten ist sie in dem überraschenden schlusse der novelle zu erkennen, der uns von dem höhepunkte der fantastischen traumhandlung plötzlich wieder in die rauhe, nüchterne wirklichkeit zurückruft.

Schließlich darf nicht unerwähnt bleiben, daß auch der stil Mérimées in der eigentlichen traumhandlung einen stark romantischen charakter trägt. Namentlich bei der schilderung des prunkvollen unterirdischen gemaches der schönen Araberin

(s. 253 ff.) bedient sich der autor einer üppigen, bilderreichen und echt romantischen ausdrucksweise, die hier deutlich an den malerischen stil seines großen zeitgenossen Théophile Gautier gemahnt.

Als romantiker hat Mérimée das gebiet der novelle betreten, und mit zwei überwiegend romantischen, wenn auch literarisch nicht sehr hochstehenden erzählungen beschließt er seine novellistische laufbahn. So sehen wir ihn trotz seiner häufigen verspottung der romantiker und trotz seines zeitweiligen, aber nur scheinbaren überganges zu den realisten noch im greisenalter an seinen romantischen jugendidealen treu und unerschütterlich festhalten. Für diese behauptung wird uns die weitere untersuchung der novellen noch viele neue beweise liefern.

VI. Kapitel.

Nebenmotive.

Schon bei der betrachtung der „Chronique“ habe ich auf die bei Mérimée so häufigen und beliebten schachtelerzählungen hingewiesen, die meistens gänzlich außerhalb des rahmens der haupthandlung liegen. Auch in den novellen fallen uns häufiger solche eingestreute episoden ins auge, die den gang der handlung oft wesentlich hemmen. Vor allem sind es die sechs erzählungen „Le Vase étrusque“, „La Partie de trictrac“, „La Double méprise“. „Carmen“, „Il Viccolo Di Madama Lucrezia“ und „Lokis“. die größere nebenmotive dieser art aufweisen. Auch in mehreren anderen novellen verwendet Mérimée kleine eingeflochtene anekdoten. die hier jedoch nicht alle erwähnung finden können. Im folgenden will ich mich vielmehr auf die oben erwähnten sechs novellen beschränken und die darin enthaltenen schachtelerzählungen auf ihre romantischen elemente hin untersuchen.

a) Le Vase étrusque.

Schon oben wurde in der haupthandlung dieser modernen gesellschaftsnovelle ein leiser romantischer einschlag festgestellt. Noch deutlicher aber hebt sich von dem sonst stark realistischen inhalt der erzählung eine größere romantische episode ab, die sich bei der schilderung des fröhlichen junggesellendiners auf s. 160—164 der novelle findet. Hier wird uns von der plötzlichen ankunft eines jungen Parisers berichtet, der soeben erst von einer längeren reise nach Ägypten zurückgekehrt ist. Ein echter prahlhans und aufschneider, erzählt er seinen staunenden freunden die unglaublichsten dinge von

seinen erlebnissen in Agypten. Namentlich sucht er mit seiner genauen kenntnis ägyptischer sitten und gebräuche eindruck zu erwecken. Daher tritt uns in dieser schachtelerzählung lokalfarbe und romantischer exotismus deutlich entgegen. In den häufigen übertreibungen und aufschneidereien erkennen wir auch viel romantische technik. Hierher gehören vor allem die lügenhaften schilderungen des erzählers von seinem aufenthalt unter den pestkranken, seine romantischen liebesabenteuer in Ägypten und andere unwahrscheinliche dinge mehr. So sehen wir in diesem nebenmotiv viele echt romantische züge vereinigt, die zu der überwiegend realistischen haupthandlung in scharfem gegensatz stehen.

b) La Partie de trictrac.

Nur in die unmittelbare einleitung dieser novelle (s. 109f.) flicht Mérimée einige kleinere romantische episoden und anekdoten ein. Wir hören hier nur kurz von den erlebnissen eines leutnants, der unter den siegreichen fahnen Napoleons I. gefochten hat. Besonders abenteuerlich und romantisch klingt unter anderem die kleine anekdote von der kanonenkugel, die zufällig eine mit geld gefüllte patronentasche trifft, sowie die anspielung auf die gefahrvolle flucht des marineintendanten aus Cadix.

c) La Double méprise.

Viel deutlicher und klarer als in der „Partie de trictrac" treten romantische nebenmotive in der „Double méprise" hervor. Hier finden wir in der schilderung des abenteuerlichen erlebnisses Darcys in Kleinasien (kap. VIII, s. 55—57 und kap. IX, s. 66—76) eine ziemlich umfangreiche romantische schachtelepisode, die uns ihrem inhalt nach stark an Byrons „Don Juan" erinnert. Zunächst haben wir hier wieder romantischen exotismus, denn der autor führt uns in das lieblingsland der romantiker, in den malerischen, farbenprächtigen Orient. Orientalische eigenart und denkweise herrscht daher in dieser kleinen erzählung überall vor. Auch in der häufigen erwähnung türkischer trachten zeigt sich viel lokalfarbe. Vor allem spielt aber die romantische technik in diesem nebenmotiv eine bedeutende rolle. Das ganze

erlebnis Darcys muß als stark fantastisch, wunderbar und märchenhaft bezeichnet werden. Geheimnisvoll, grotesk und unwahrscheinlich sind auch alle einzelnen züge dieser spannenden erzählung. Überraschungen, zufälle und ähnliche kleinere romantische motive treten hier gleichfalls sehr häufig auf. Obendrein wirken die abenteuerlichen ereignisse im munde des kalten, nüchternen materialisten Darcy noch auffallender und seltsamer.

d) Carmen.

Nur im letzten kapitel der novelle finden sich einige romantische nebenmotive. Es enthält nämlich ein buntes gemisch von spanischer lokalfarbe, von Zigeunergeschichten und gelehrten sprachlichen und ethnologischen untersuchungen. Echt romantisch klingen hier vor allem die kleinen anekdoten und erzählungen aus dem Zigeunerleben. Wir erhalten daraus ein deutliches bild von den sitten und gebräuchen dieses heimatlosen volkes, dessen romantische geschichte und vergangenheit schon von jeher das interesse unseres autors erregte. Auch romantische technik tritt uns hier oft entgegen in der schilderung der wahrsagereien und zauberkunststücke der „gitanos", die den naiven aberglauben des volkes zu ihrem vorteil auszunutzen wissen. Stark romantisch wirkt unter anderem die kleine geschichte von der betrogenen Spanierin, die uns auf s. 91 der novelle erzählt wird.

e) Il Viccolo Di Madama Lucrezia.

Die beiden späteren novellen Mérimées, „Il Viccolo" und „Lokis", weisen besonders deutliche romantische nebenmotive auf. Im „Viccolo" fallen uns gleich zwei romantische schachtelepisoden ins auge, nämlich die fantastische geschichte von dem tode des Julius von Katzenellenbogen (s. 135—138) und die kleine anekdote von der lebendig gewordenen statue (s. 139), die eine überraschende ähnlichkeit mit dem hauptmotiv der „Vénus d'Ille" verrät. Betrachten wir zunächt die erste der beiden schachtelerzählungen, so erkennen wir hier auf den ersten blick die einwirkung der „Contes fantastiques" E. Th. A. Hoffmanns wieder. Neben zeitweiliger anspielung auf deutsche sitten und gebräuche nimmt hier die schilderung

des wunderbaren, fantastischen und geheimnisvollen weitaus den größten platz ein. Übernatürliche visionen, aberglauben, vorahnungen und spukhafte, unerklärliche ereignisse spielen eine sehr bedeutende rolle und beweisen uns auf das deutlichste den rein romantischen charakter dieser eingeflochtenen erzählung. Genau ebenso verhält es sich mit der zweiten schachtelepisode. Auch hier hören wir, wie in der „Vénus d'Ille", von dem wunderbaren lebendigwerden einer leblosen statue, auch hier bemerken wir eine absichtliche hervorkehrung des unheimlichen, spukhaften und geheimnisvoll-grausigen, so daß wir auch diese erzählung als echt romantisch bezeichnen müssen.

f) Lokis.

Wie im „Viccolo" sind auch in der größeren novelle „Lokis" verschiedene romantische nebenmotive nachzuweisen. Hierher gehört vor allem die episode von den „Trois fils de Boudrys" (kap. II, s. 35—38), die Mérimée frei nach einer ballade des polnischen dichters Mickiewicz übersetzt und geschickt hier eingeflochten hat. Wir haben hier einen ganz ähnlichen, volkstümlich naiven stoff vor uns wie in den meisterhaften balladen der „Guzla". Ein hauch mittelalterlichen, echt slavischen geistes durchzieht die ganze erzählung. Wir hören von den heidnischen sitten und anschauungen der alten Lithauer, von ihren trachten und waffen, von ihren wilden beutezügen und fanatischen kämpfen mit den christlichen Deutschordensrittern. Neben echt mittelalterlicher, lithauischer lokalfarbe begegnet uns auch viel romantische technik in dieser alten ballade. Tollkühner mut, verwegene ritte und heldentaten, romantische entführungen usw. werden uns mit vorliebe geschildert. Alle charaktere sind hier echt romantisch gezeichnet. Besonders deutlich zeigt sich dies in der beschreibung der wunderbaren schönheit der Polinnen (s. 36 f.). Endlich ist auch der stil mit seinen zahlreichen gleichnissen und bildern, seinen rhetorischen und pathetischen wendungen usw. meisterhaft dem romantischen inhalt dieser alten volkstümlichen ballade angepaßt.

Neben dieser größeren episode treten uns auch noch mehrere kleinere nebenmotive in der handlung der novelle entgegen.

An dieser stelle sind zunächst die romantischen anekdoten des dr. Froeber von seinen erlebnissen im Krimkriege zu erwähnen, die sich im ersten kapitel auf s. 15 und namentlich auf s. 22 f. finden. Ebenfalls gehören hierher die erzählungen des professors Wittembach von seinen abenteuern während seines aufenthaltes in Uruguay (kap. IV, s. 74 f.), die vor allem viel südamerikanische lokalfarbe enthalten. Schließlich sei hier unter anderem an die kleine anekdote auf s. 84 (kap. V) der novelle erinnert, in der auf ein seltsames ereignis aus dem leben des grafen Szémioth angespielt wird. Alle diese kleinen schachtelerzählungen behandeln wunderbare, abenteuerliche vorfälle und erlebnisse der handelnden personen und zeichnen sich sämtlich durch echt romantische technik in der darstellung aus.

So sehen wir, daß eine ganze anzahl von Mérimées novellen deutliche romantische nebenmotive aufweist, die sich oft scharf von der eigentlichen haupthandlung abheben. Besonders wichtig ist aber für uns die tatsache, daß sich gerade in den überwiegend realistischen erzählungen, wie z. b. „Le Vase étrusque“ und „La Double méprise“, solche romantische schachtelepisoden feststellen lassen. Diese auffallende erscheinung beweist uns, daß Mérimée sich auch in den novellen, in welchen er moderne realistische stoffe behandelt, nie ganz von seinen romantischen ideen und anschauungen freimachen kann, sondern daß sein romantischer charakter auch hier stets wieder zum durchbruch kommt.

VII. Kapitel.

Charakteristik.

Wie die darstellung der handlung trägt auch die überwiegende mehrzahl der charaktere in Mérimées novellen deutliche romantische züge. Zunächst will ich nun, wie in der „Chronique", auf die einzelnen romantischen charaktere in jeder novelle eingehen und erst dann die antithese in und zwischen den verschiedenen personen der erzählung untersuchen.

a) Mateo Falcone.

Schon in seiner erstlingsnovelle verrät Mérimée seine unübertreffliche kunst und sicherheit in der zeichnung wilder, urwüchsiger charaktere. Sein titelheld Mateo ist der typus des stolzen, trotzig auf seine freiheit und seine angestammten rechte pochenden Korsen. Als echter sohn seines landes ist er gastfreundlich gegen fremde, mildtätig gegen die banditen, unerbittlich streng in bezug auf die ehre seines hauses, aber gleichzeitig gewalttätig, wild und leidenschaftlich. In ungestümem freiheitsdrang kann er sich an staatliche ordnung und gesetze nicht gewöhnen, voller verachtung sieht er auf die französischen beamten und söldner herab. Sein weib Giuseppa hat er sich einst auf gewaltsamem wege erobert, indem er seinen nebenbuhler nach korsischer sitte einfach hinterrücks niederknallte. Trotz seiner bewegten vergangenheit steht er bei seinen landsleuten in hohem ansehen. Die gastfreundschaft und ehre seines hauses geht ihm über alles, standhaft opfert er dafür seinen einzigen innig geliebten sohn Fortunato, der sich eines kleinen fehltritts schuldig gemacht hat. So finden wir in seinem charakter viele romantische züge vereinigt.

Neben Mateo ist der verfolgte bandit Gianetto Sanpiero stark romantisch geschildert. Sein mut, seine kaltblütigkeit, seine schießkunst und sein nationalstolz kennzeichnen auch ihn als echten Korsen. Endlich zeigen auch Giuseppa und namentlich der kleine Fortunato deutliche romantische züge. Fortunato ist ein Korsenkind mit all seinen angeborenen talenten und fehlern. Neben jugendlicher kühnheit und geistesgegenwart verrät sein charakter schon verschlagenheit, hinterlist und begehrlichkeit.

Zwischen Mateo und seinem weibe hat Mérimée auch eine kleine antithese geschaffen. Mateo ist ein freigebiger und mildtätiger beschützer der verfolgten banditen, während Giuseppa stets nur auf ihren eigenen vorteil bedacht ist. Am klarsten ist dieser gegensatz auf s. 21 der novelle ausgeprägt. Giuseppa freut sich hier über die gefangennahme des banditen, der ihr erst kurz vorher eine ziege gestohlen hatte; Mateo dagegen empfindet mitleid mit ihm und ruft teilnahmsvoll aus: „*Pauvre diable! il avait faim.*"

b) Vision de Charles XI.

Die charaktere der „Vision" sind zwar nicht mit derselben klarheit gezeichnet wie die im „Mateo Falcone", jedoch zeigen auch sie deutliche romantische züge. Der schweigsame könig Karl mit seiner düsteren stimmung und seinen seltsamen vorahnungen wird uns im anfange der novelle (s. 33 ff.) romantisch geschildert. Seine räte, der graf Brahé und der dr. Baumgarten, sind übertrieben ängstliche, abergläubische naturen. Echt romantisch ist auch die beschreibung der gespenster und fantome gehalten, die hier redend und handelnd auftreten.

Auch romantische kontrastwirkung ist in einzelnen charakteren der novelle festzustellen. So klingt besonders die charakteristik des dr. Baumgarten stark antithetisch. Im anfange der erzählung (s. 33) wird er als ein freigeist „par excellence" hingestellt; als jedoch die gespenstische erscheinung beginnt, zeigt er sich als der furchtsamste und feigste unter den begleitern des königs (s. 37). Ähnliche antithetische züge treten uns in der figur des grafen Brahé entgegen, der trotz

seines erprobten kampfesmutes eine unüberwindliche, abergläubische angst und gespensterfurcht verrät.

c) L'Enlèvement de la redoute.

Wie in der „Vision" spielt die charakteristik auch hier nur eine ziemlich nebensächliche rolle. Interessant ist hier jedoch die selbstcharakteristik des erzählers, eines jungen französischen offiziers, dem Mérimée viele züge seines eigenen ich beigelegt hat. In der hauptsache sind diese erst später bei der untersuchung des subjektiven elements zu besprechen. Hier sei nur an den starken aberglauben, die düsteren vorahnungen und die trübe melancholie des sonst so unerschrockenen offiziers erinnert (s. 49 f.) Ähnliche romantische züge verrät auch der abergläubische französische hauptmann, der seinen tod beim beginne des kampfes vorausahnt (s. 52 f.). Endlich ist auch die charakteristik des noch im tode gefaßten und kaltblütigen französischen obersten etwas romantisch gehalten. Auch auf eine kleine antithese sei hier aufmerksam gemacht, wenn es auf s. 48 der novelle bei der beschreibung des hauptmanns heißt: *„Sa voix qui était enrouée et faible, contrastait singulièrement avec sa stature presque gigantesque."*

d) Tamango.

In dieser exotischen novelle Mérimées fällt uns vor allem die gestalt des titelhelden, des wilden negerhäuptlings Tamango, ins auge. Schon rein äußerlich ist er echt romantisch geschildert. Durch seine auffallende, groteske tracht, seine herkulische gestalt und seine höhere intelligenz unterscheidet er sich deutlich von seinen landsleuten. Sonst ist er aber ein echtes, urwüchsig wildes kind seines landes mit all seiner rohen grausamkeit, seiner verschlagenheit, seiner tollkühnheit und seiner katzenartigen gewandtheit. Auch der alte heidnische aberglaube seines volkes wurzelt noch tief in seinem charakter.

Neben Tamango ist auch seine lieblingsfrau Ayché romantisch dargestellt. Trotzdem ihr jähzorniger gatte sie verstoßen hat, liebt sie ihn noch immer mit unerschütterlicher

treue und weiß ihn sogar voller list aus der gefangenschaft zu befreien. Auch in ihrem charakter tritt ferner der finstere aberglaube ihres volkes deutlich zutage.

Stark romantisch sind schließlich auch die verwegenen gestalten des sklavenhändlers Ledoux und seines leutnants gezeichnet. Der kapitän Ledoux hat eine wildbewegte vergangenheit hinter sich. Vom einfachen matrosen ist er zum steuermann, zum Korsarenoffizier und schließlich zum führer eines sklavenschiffes emporgestiegen. Er ist ein ruheloser abenteurer, ein tollkühner draufgänger in der gefahr und ein schlau berechnender, betrügerischer händler in seinen tauschgeschäften mit den eingeborenen. Schon äußerlich wird er uns echt romantisch beschrieben, denn in der seeschlacht bei Trafalgar hat er die linke hand eingebüßt. Viele romantische züge trägt auch der leutnant des sklavenschiffes, der bei der der revolte der gefangenen sich wie ein verzweifelter gegen die übermacht wehrt und schließlich einen ehrenvollen soldatentod findet.

Endlich tritt uns in den charakteren der novelle auch antithese entgegen. Hierher gehört z. b. die treue, aufopfernde liebe Tamangos zu seiner lieblingsfrau Ayché und sein rührender schmerz über ihren verlust, der von seiner sonstigen wildheit und harten grausamkeit seltsam absticht. Auch die schon oben erwähnte anhänglichkeit der verstoßenen, mißhandelten Ayché an ihrem brutalen gatten wirkt antithetisch.

e) Federigo.

Wie der inhalt des „Federigo“ sind auch die charaktere echt märchenhaft und fantastisch dargestellt. Der held der erzählung ist ein sagenhafter italienischer abenteurer und wüstling, der berüchtigte spieler Federigo, dem es durch seine schlauheit gelingt, dem tode mehrmals ein schnippchen zu schlagen. Die charakteristik Federigos trägt rein romantische züge. Auch die allegorischen gestalten Plutos, des königs der unterwelt, und namentlich des todes werden uns echt romantisch und mit einem leisen zug ins komische geschildert. Auch sonst treten noch viele romantische nebenfiguren in dieser kleinen erzählung auf, die aber hier nicht alle erwähnt werden

können. Überhaupt ist die charakterschilderung hier, dem legendarischen inhalt der novelle entsprechend, nur sehr oberflächlich, blaß und undeutlich.

f) Le Vase étrusque.

Trotz des stark realistischen inhalts und trotz überwiegend realistisch gezeichneter charaktere hat Mérimée hier doch der gestalt seines helden Saint-Clair deutliche romantische züge beigelegt. Auf das gleichzeitig in der charakteristik Saint-Clairs auftretende subjektive und autobiographische element werde ich später noch genauer eingehen; hier interessieren uns nur die romantischen züge seines charakters. Zunächst wird uns von ihm berichtet: „*Il était né avec un cœur tendre et aimant, ... il avait une sensibilité trop expansive ....*“ (s. 144). Diese übertriebene empfindsamkeit, diese unruhige, aufgeregte fantasie, die er allerdings bald nach außen hin durch geheuchelte sorglosigkeit, kälte und gefühllosigkeit zu verbergen sucht, kennzeichnet sein ganzes wesen, sie wird ihm zum verhängnis und führt schließlich selbst seinen tod herbei. Hierher gehören auch sein hang zur träumerei und einsamkeit, seine melancholische weltschmerzlerei, seine schwärmerische liebe zu der komtesse de Coursy und vor allem die bizarren, exzentrischen ideen, die er seinen freunden gegenüber während des junggesellendiners entwickelt (s. 153 f.). Er schlägt ihnen vor, sich als stiefkinder der natur zu gebärden, um das mitleid und interesse, und damit die liebe einer schönen frau zu gewinnen. Neben diesen echt romantischen zügen spielt auch die antithese im charakter Saint-Clairs eine große rolle. Nach außen hin genießt er den ruf eines verschlossenen und unzugänglichen mannes, eines hochmütigen, trockenen und empfindungslosen skeptikers, innerlich ist er jedoch zart und gefühlvoll, ja selbst übertrieben empfindsam, schwärmerisch und fantastisch. Überblicken wir nun noch einmal die gesamtcharakteristik Saint-Clairs, so können wir in ihm deutliche spuren der „maladie romantique“ wahrnehmen. Er ist krankhaft empfindlich, melancholisch und innerlich zerrissen, er haßt die heuchlerische gesellschaft und liebt die einsamkeit, er wird vom geschick verfolgt und findet schließlich auf dem gipfel seines liebesglücks einen plötzlichen und jähen tod.

Im gegensatz zu der romantischen figur Saint-Clairs sind die unbedeutenderen personen der novelle stark realistisch gekennzeichnet. Höchstens verrät die komtesse Mathilde de Coursy noch einige leise romantische züge mit ihrer schwärmerischen, aufopfernden liebe zu Saint-Clair und ihrem rührenden schmerz über den tragischen tod des geliebten.

g) La Partie de trictrac.

Auch in dieser novelle finden wir trotz des überwiegend realistischen milieus deutliche romantische kennzeichen in der charakteristik. Hier ist zunächst der held der erzählung, der junge seeleutnant Roger, zu erwähnen. Als echt romantischer zug tritt uns in seinem charakter sein übertriebener stolz und ehrgeiz, namentlich aber das geheimnis seiner geburt entgegen. Es heißt von ihm (s. 113): „*Roger était malheureusement un peu fier et susceptible; ce qui tenait, je crois, à ce qu'il était enfant naturel, et qu'il craignait que sa naissance ne lui fit perdre de la considération dans le monde, . . . il avait un désir violent et continuel de primer partout où il se trouvait. Son père, qu'il n'avait jamais vu, . . .* ". Er ist also ein uneheliches kind, aber gerade deswegen besonders ehrgeizig und empfindlich. Der makel seiner geburt lastet schwer auf ihm, er verbittert sein leben und macht ihn schwermütig, melancholisch und innerlich zerrissen. Als er obendrein unüberlegterweise einmal im spiel betrogen hat, lassen ihm seine gewissensqualen keine ruhe mehr, und er beschließt, freiwillig in den tod zu gehen. Nur die flehentlichen bitten seiner geliebten und seines freundes hindern ihn an der sofortigen ausführung dieses planes. Doch schwebt ihm sein tod stets vor augen, er ahnt ihn vorher und findet ihn endlich in heroischem kampfe mit der feindlichen übermacht. Wie Saint-Clair ist also auch er ein echt romantischer held, den ein verhängnis sein ganzes leben hindurch verfolgt und der schließlich ein opfer seines übertriebenen ehrgefühls wird.

Neben Roger trägt nur noch seine geliebte, die leichtfertige und flatterhafte schauspielerin Gabrielle, mit ihrer bewegten vergangenheit einige leise romantische züge. Be-

sonders rührend wirkt ihre hingebende, opferbereite liebe zu Roger und ihre verzweifelten bemühungen, ihn von seinen düsteren selbstmordgedanken abzubringen. *„Eh bien! si tu veux mourir, Roger, je mourrai avec toi!“* (s. 129) ruft sie mutig und entschlossen aus und kennzeichnet sich so als eine echte vertreterin der selbstlosen romantischen liebe.

h) Les Sorcières espagnoles.

In diesem kleinen romantischen reisebericht erregt vor allem die gestalt des führers Vicente unser interesse. Er ist der typus des naiven, ungebildeten spanischen bauern, ein echtes kind seines landes mit südlich lebhaftem temperament und einer angeborenen neigung zu übertreibungen und aufschneidereien. Besonders auffallend ist neben seinem stark ausgeprägten nationalstolz der felsenfeste und geradezu komisch wirkende aberglaube, der sein ganzes wesen erfüllt. Auch die in dieser erzählung auftretenden, unwichtigen nebenpersonen, wie Carmencita und andere, sind stark romantisch geschildert.

i) La Double méprise.

Einige romantische charaktere weist auch die novelle „La Double méprise“ auf. Hierher gehört zunächst die heldin der erzählung, die gefühlvolle und romaneske Julie de Chaverny. In der verzweifelten gemütsverfassung nach ihrem fehltritt verrät sie deutlich ihren romantischen charakter. Es heißt hier von ihr (kap. XII, s. 107 f.): *„Elle venait de se représenter qu'elle était proscrite par le monde, abandonnée par sa famille . . . Je suis aimée de Darcy, se dit-elle; je ne puis aimer que lui. Sans lui je ne puis être heureuse. — Je serai heureuse partout avec lui. Allons ensemble dans quelque lieu où jamais je ne puisse voir une figure qui me fasse rougir. Qu'il m'emmène à Constantinople . . . “*. Noch deutlicher sind ihre romantischen fluchtgedanken im folgenden ausgedrückt (kap. XIV, s. 116): *„Elle n'avait plus qu'une chose à faire, c'était de chercher quelque endroit désert en Italie, inconnu aux voyageurs, où elle irait vivre seule et mourir bientôt“*. Diese echt romantischen ideen erfüllen das ganze wesen der über-

trieben empfindsamen Julie, die hier vielleicht nicht ohne grund den namen der titelheldin in Rousseaus berühmtem roman trägt.

Auch Darcy zeigt rein äußerlich einige romantische züge. Er wird uns dargestellt als ein bleicher, interessant aussehender mann mit einer tiefen narbe auf der stirn, die er sich in einem romantischen abenteuer während seines aufenthaltes in Kleinasien geholt hat. Außerdem wird uns berichtet, daß er in seiner jugend „*assez romanesque*“ (kap. VII, s. 50) gewesen sei. Jetzt allerdings ist er ein trockener, nüchterner, erregungsloser skeptiker und materialist, der nur empfindsamkeit, leidenschaft und melancholie heuchelt (kap. XI, s. 91 ff.), um bei der schwärmerischen Julie eindruck zu erwecken. Endlich hat Mérimée auch eine wirksame antithese zwischen den einzelnen charakteren seiner novelle geschaffen. Den beiden kalten, gefühllosen materialisten und nüchternen verstandesmenschen M. de Chaverny und Darcy steht die leidenschaftliche und romaneske Julie scharf gegenüber.

k) Les Ames du purgatoire.

Sämtliche charaktere sind hier echt romantisch gezeichnet. Vor allem fällt uns die abenteuerliche gestalt des helden der erzählung, des wüstlings Don Juan de Maraña, ins auge. Er ist von vornehmer abstammung, gerät aber während seiner studentenzeit an der universität Salamanca in schlechte gesellschaft und wird unter dem einflusse seines gottlosen freundes Don Garcia allmählich vom frommen, ehrenhaften jüngling zum leichtsinnigen lebemann und gottlosen abenteurer. Von seinen eltern verstoßen, führt er ein wildes, unstetes, ausschweifendes leben. In der gefahr ist er ein tollkühner, verwegener draufgänger. Er fürchtet weder himmel noch hölle und scheut in seiner verworfenheit selbst nicht vor den größten schandtaten zurück. Als er aber vom himmel eine deutliche warnung erhält, verfällt er ebenso schnell in das entgegengesetzte extrem; er wird zum asketisch frommen büßer und stirbt als solcher in tiefster zurückgezogenheit und selbsterniedrigung in einem einsamen spanischen

kloster. So sehen wir in seinem ganzen lebenslaufe einen echt romantischen abenteurer vor uns, dessen taten und erlebnisse oft stark übertrieben sind und ins märchenhaft-fantastische hinüberspielen.

Ganz ähnliche romantische züge verrät der gottlose wüstling und verstockte bösewicht Don Garcia, der seinen freund Don Juan allmählich von stufe zu stufe tiefer ins verderben hinabreißt. Auch die charakteristik der eltern Don Juans ist stark romantisch gehalten. Der alte graf Carlos de Maraña stellt uns den echten typus des ahnenstolzen, kriegslustigen, mittelalterlichen ritters dar. Er erzählt seinem sohne voll begeisterung von seinen siegreichen kämpfen mit den Mauren und trägt als sichtbares zeichen seiner tapferkeit *„une grande balafre sur le front“* (s. 300).

Die leidenschaftliche romantische liebe sehen wir verkörpert in der gestalt der Doña Theresa. Durch ihren geliebten Don Juan wird sie uns beschrieben als *„une jeune fille qui a la tête farcie de romans de chevalerie, et qui s'est fait sur l'amour les opinions les plus extravagantes“* (s. 341). Die liebe geht ihr über alle menschlichen und göttlichen gesetze. Trotz ihres geistlichen standes und trotz der ermordung ihres vaters durch den gewissenlosen Don Juan liebt sie diesen noch mit unverminderter leidenschaft und willigt sogar ein, sich von ihm aus dem kloster entführen zu lassen. Als dieser plan nicht zur ausführung gelangt, wird die bitter getäuschte von verzweiflung gepackt, sie verfällt in ein heftiges fieber und siecht innerhalb weniger tage an innerem kummer dahin. Auch die charakteristik ihrer schwester Doña Fausta und namentlich ihres bruders Don Pedro weist echt romantische züge auf. Als einfacher soldat verkleidet und unter dem namen Modesto, verfolgt dieser mit zäher ausdauer die spur Don Juans durch die lande, um an ihm für die ermordung seines vaters blutige rache zu nehmen.

Endlich spielt hier auch die antithese in der charakteristik eine große rolle. Antithetisch, wie der plötzliche übergang Don Juans vom gottlosen wüstling zum asketisch frommen mönch, wirkt z. b. die schon erwähnte liebe

Doña Theresas zu dem ruchlosen mörder ihres vaters. Auch in der charakteristik Don Pedros finden sich antithetische züge.

l) La Vénus d'Ille.

Mit meisterhafter schärfe und plastischer deutlichkeit sind die charaktere der „Vénus d'Ille" dargestellt. Einige gestalten der novelle, wie z. b. der komische und gutmütige alte provinzgelehrte M. de Peyrehorade, tragen echt realistische züge, aber daneben hat Mérimée hier auch deutliche romantische motive in der charakterschilderung verwandt. Hierher gehört vor allem die dämonische figur der Venus, der antiken bronzestatue, die Mérimée als lebendes und handelndes wesen in die erzählung eingreifen läßt. Schon die äußere charakteristik der Venus ist stark romantisch gehalten (s. 259 f.); schon hier erkennt man deutlich das bemühen des autors, einer leblosen figur leben und bewegung zu verleihen, um dadurch in der art Hoffmanns ein unheimliches grauen bei dem leser hervorzurufen. Etwas romantisch ist auch der junge Alphonse geschildert, namentlich als er im ballspiel mit den Aragoniern als retter der ehre seiner landsleute auftritt. Auch seine abergläubische furcht, seine seltsamen vorahnungen und sein verstörtes wesen am hochzeitsabend wirken echt romantisch.

Schließlich tritt uns auch die antithese in den charakteren der novelle häufiger entgegen. Hier ist zunächst wiederum die figur der Venus zu erwähnen, in welcher Mérimée schon viel deutlicher als in seiner „Chronique" den von ihm bevorzugten frauentypus der „adorable méchante" zum ausdruck bringt. Sie ist eine „beauté dangereuse", die in einem schönen körper eine boshafte, teuflisch grausame und gefühllose seele birgt (s. 259 f.). Auch in der gestalt Alphonse's, dessen geckenhafte kleidung seltsam von seinem bäurischen aussehen und benehmen absticht (s. 249 f.), hat Mérimée eine kleine antithese geschaffen. Endlich verrät auch die charakteristik der braut Alphonses, deren gesichtsausdruck entfernt an den der Venus erinnert (s. 270), einige antithetische züge. Auch zwischen den einzelnen personen der novelle findet sich oft antithese. So steht unter anderem der charakter Alphonses in

scharfem gegensatz zu dem seiner braut (s. 270) und vielleicht auch etwas zu dem seiner eltern (s. 249).

m) Colomba.

Als eine der unbestritten schönsten gestalten, die Mérimée je geschaffen hat, muß die heldin der novelle „Colomba“ gelten. Sie trägt als leidenschaftlich wildes, naives korsisches naturkind überwiegend romantische züge. Neben großen weiblichen vorzügen besitzt sie auch echt männliche eigenschaften. Sie ist unerschrocken und kaltblütig in der gefahr und verrät trotz ihres zarten weiblichen körpers als vorzügliche schützin und unermüdliche reiterin oft männliche kraft und kühnheit. Als echte Korsin steckt sie noch tief in dem aberglauben und den barbarischen vorurteilen ihres volkes. Mit südlicher leidenschaft und grausamem, fast unmenschlichem rachedurst weiß sie ihren friedliebenden bruder Orso gegen die mörder ihres vaters aufzuhetzen. Obrigkeit und behörden verachtet sie und schlägt ihnen mit bewundernswerter schlauheit und verschlagenheit oft ein schnippchen, indem sie die im korsischen mâquis lebenden banditen insgeheim tatkräftig unterstützt. Als talentvolle „voceratrice“ und improvisatorin korsischer balladen genießt sie unter ihren landsleuten ein hohes ansehen.

In seltsamem kontraste zu der wilden, urwüchsig naiven gestalt Colombas steht die vertreterin der vornehmen gesellschaft, die blasierte weltdame Miss Nevil. Doch trotz dieses gegensatzes ist auch sie echt romantisch geschildert. Sie schwärmt für romaneske abenteuer und erlebnisse, hat die bizarrsten und exzentrischsten ideen und ist für alles sonderbare und aufregende äußerst empfänglich. Auch ihre leidenschaftliche und aufopfernde liebe zu dem verwundeten und verfolgten Orso wirkt stark romantisch

Den typus des romantischen helden erkennen wir in der gestalt Orsos, des bruders der Colomba, wieder. Wie seine schwester ist auch er ein echtes kind seines landes mit seinem korsischen nationalstolz, seiner tollkühnheit und seiner südlichen heißblütigkeit; doch sind seine wilden korsischen leidenschaften durch seinen langen aufenthalt in Frankreich stark gemildert. Er ist äußerlich zum friedliebenden, gebildeten weltmann geworden und hat die barbarischen vorurteile seines volkes all-

mählich abgestreift. Als er nach langen jahren wieder nach Korsika kommt und von seiner schwester zur blutrache an den mördern seines vaters aufgefordert wird, befindet er sich in einem qualvollen inneren zwiespalt zwischen seinen zivilisierten, humanen anschauungen und seinen angeborenen wilden leidenschaften. Innerlich zerrissen, melancholisch und verzweifelt im kampf zwischen seiner pflicht als echter Korse und seinem gewissen als gebildeter weltmann tritt er uns entgegen und kennzeichnet sich außerdem durch seine schwärmerische liebe zu Miss Nevil als echt romantischer held.

Neben diesen drei hauptfiguren fallen uns namentlich die verwegenen gestalten der korsischen banditen ins auge. Schon rein äußerlich sind sie stark romantisch und oft selbst etwas grotesk dargestellt. Ihr tollkühner mut, ihre kaltblütigkeit und schießkunst, ihre trotzige verhöhnung der obrigkeit und gesetze und ihre tatkräftige unterstützung der armen und bedrängten wirken echt romantisch. Besonders abenteuerlich, fantastisch und humorvoll ist die figur des einstigen gelehrten theologen und jetzigen banditen Castriconi geschildert.

Vor allem spielt aber die antithese und „harmonie des contraires" hier eine sehr wichtige rolle. Auf die deutliche antithese in der gestalt Colombas, *„ce jeune représentant des vieilles mœurs de la Corse"* (s. 47), die mit zarter weiblicher anmut und sanftheit wilde männliche kraft und entschlossenheit vereinigt, habe ich schon oben hingewiesen. Ebenso wurde dort schon der zwiespalt im wesen Orsos und der scharfe kontrast zwischen dem schlichten, naiven naturkinde Colomba und der vornehmen, affektierten weltdame Miss Nevil hervorgehoben. Daneben finden wir aber namentlich in dem typus des edlen korsischen banditen, wie ihn der autor in den gestalten Brandolaccios und Castriconis schildert, deutliche antithese. Sie sind wie Hernani geächtete und vom gesetz verfolgte verbrecher und mörder und trotz alledem edle wohltäter und menschenfreunde, die die bedrückten vor den übergriffen und und ungerechtigkeiten der vornehmen schützen und eine gefürchtete macht besitzen. Besonders klar ist dieser kontrast hier wieder in der figur des gelehrten *„théologien bandit"* Castriconi ausgeprägt.

n) Arsène Guillot.

Auch die charaktere der novelle „Arsène Guillot“ zeigen in ihrer mehrzahl deutliche romantische züge. Hierher gehört zunächst die meisterhaft gezeichnete figur der titelheldin, der Pariser straßendirne Arsène Guillot. Von jugend auf ist sie vom geschick verfolgt, unschuldig in unglück und schande gestürzt und schließlich von der menschheit verbannt und ausgestoßen. Trotz ihres niedrigen gewerbes hat sie die offenheit und ungekünstelte natürlichkeit ihres charakters bewahrt. Rührend und echt romantisch wirkt neben ihrem naiven aberglauben vor allem ihre leidenschaftliche, über alles gehende liebe zu Max de Salligny, dem sie bis zum tode unerschütterlich treu bleibt. So erkennen wir neben ihrer inneren zerrissenheit in ihr auch eine echte vertreterin der selbstlosen romantischen liebe.

Auch die gestalt ihres geliebten, des jungen leichtsinnigen lebemannes Max de Salligny, verrät einige romantische züge. Er ist ein reiselustiger, verwegener abenteurer, der namentlich dem romantischen befreiungskampfe der Griechen ein schwärmerisches interesse entgegenbringt und sich dort als freiwilliger anwerben lassen will. Echt romantisch wirkt auch bei ihm seine rührende liebe zu der armen, unglücklichen Arsène.

Kleinere romantische züge finden wir endlich auch in der figur der devoten Madame de Piennes. Mit ihrer aufgeregten fantasie, ihrer übertriebenen, schwärmerischen frömmelei und ihren überspannten ideen wird sie uns schon von anfang an etwas romantisch geschildert. Noch deutlicher wird dies aber, als sie sich ihrer geheimen liebe zu ihrem jugendfreunde Max bewußt wird. Sie leidet nun an einer quälenden inneren unruhe, das bewußtsein ihrer sündigen liebe macht sie melancholisch und verzweifelt. Im inneren kampf zwischen liebe und pflicht unterliegt sie schließlich der versuchung und wird ihrem gatten untreu.

Auch die romantische antithese tritt uns in den hauptfiguren der novelle entgegen. Namentlich trägt die gestalt der Arsène deutliche antithetische züge. Sie ist der typus der edlen, aufrichtigen courtisane, die sich trotz ihres verachteten gewerbes die reinheit ihres herzens und charakters

erhalten hat. In scharfem kontrast zu der schlichten, natürlichen Arsène steht schließlich hier die vornehme, heuchlerische Pariser weltdame Madame de Piennes, die sich die bekehrung der sündigen Arsène zu ihrer hauptaufgabe gemacht hat, ohne jedoch selbst gegen die versuchung hinreichend gefeit zu sein

o) Carmen.

Neben Colomba und Arsène Guillot gehört vor allem noch die gestalt der Carmen zu den meisterhaftesten schöpfungen Mérimées. Ihr charakter ist echt romantisch und mit einer bewundernswerten sicherheit dargestellt. Von anfang an steht sie in ihrer charakteristischen haltung vor uns: „. . . *faisant les yeux en coulisse, le poing sur la hanche, effrontée comme une vraie bohémienne qu'elle était*“ (kap. III, s. 35 f.). Wie Colomba ist auch sie ein echtes, urwüchsiges naturkind mit all seiner ursprünglichen wildheit und leidenschaftlichkeit. Auch sie besitzt trotz ihres zarten weiblichen körpers männliche kraft und entschlossenheit. Als echte Zigeunerin ist sie verschlagen, betrügerisch, falsch und gleichzeitig abergläubisch, unstet und ruhelos in ihrem wesen. Flatterhaft und unbeständig wie ihr ganzer charakter ist auch ihre liebe. Kalt, unbarmherzig und grausam läßt sie den geliebten im stiche, der ihretwegen zum räuber und schmuggler geworden ist.

Damit kommen wir auf die etwas blaß und wenig originell gehaltene figur Don Josés, die einen lebendigen kontrast zu der gestalt Carmens bildet. Er ist ein schwacher, willenloser charakter, der schnell der verführungskunst Carmens unterliegt. Sein lebenslauf ist ebenfalls echt romantisch geschildert. Als vornehmer spanischer hidalgo geboren, muß er infolge eines unglücklichen vorfalles aus seiner heimat fliehen. Sein verhängnis treibt ihn in die schlingen Carmens, und unter ihrem dämonischen einflusse sinkt der edle, aber willensschwache mann von stufe zu stufe tiefer in schande und verbrechen hinab. Aber noch als bandit und schmuggler trägt er wie Hernani etwas chevalereskes, den abglanz des hidalgo, an sich. Er ist ein innerlich zerrissener charakter, der infolge seiner romantischen, über alles gehenden liebesleidenschaft schuldlos ins unglück und verderben stürzt.

Neben diesen beiden hauptfiguren tragen auch die unbedeutenderen personen der novelle stark romantische züge. Unter ihnen möchte ich nur noch den kameraden Josés, den einäugigen banditen Garcia, erwähnen, der ein scheusal in menschengestalt ist und uns an seinen adligen und ebenso ruchlos geschilderten namensvetter Don Garcia in den „Ames du purgatoire" erinnert.

Endlich tritt auch die antithese in den charakteren der novelle häufig auf. Als ein „caractère mixte" ist vor allem die heldin der erzählung, die Zigeunerin Carmen, anzusehen. Schon oben wurde ihr männlicher mut erwähnt, der in auffallendem kontrast zu ihrem schwachen weiblichen körper steht. Auch ihre äußere charakteristik wirkt stark antithetisch (kap. II, s. 24 f.). Außerdem ist sie aber eine echte vertreterin des bei Mérimée so häufig vorkommenden frauentypus der „adorable méchante". Wie bei der Vénus d'Ille verbirgt sich unter ihrer äußeren verführerischen schönheit ein boshafter, gefühlloser und dämonisch grausamer charakter. Auch sie ist eine „beauté dangereuse", deren liebe unheilvoll und verderbenbringend wirkt. Während Carmen oft männliche kraft und verwegenheit verrät, ist Don José in scharfem gegensatz zu ihr oft von unmännlicher, weibischer schwäche. Als stolzer hidalgo geboren, endet er schließlich infolge seiner liebe zu der schönen Zigeunerin am galgen.

p) L'Abbé Aubain.

Kleinere romantische züge finden wir auch in der charakteristik der beiden hauptpersonen des „Abbé Aubain". Besonders interessant dargestellt ist die gestalt der briefschreiberin, der affektierten Pariser „lionne" Madame de P. Sie ist stark romanesk veranlagt, schwärmt für Byron und die romantiker und hat exaltierte und bizarre ideen. Am besten wird die launenhafte, abenteuerlustige weltdame durch die ironischen worte des abbé im letzten briefe charakterisiert (VI, s. 193 f.): *„La bonne dame, à force de lire de ces méchants livres qu'on fabrique aujourd'hui, s'était mis en tête des idées bien étranges"*.

Auch von dem abbé Aubain heißt es, daß er in seiner jugend *„une romanesque passion"* (brief V, s. 188) gehabt habe.

Tatsächlich wird uns seine vergangenheit und ein liebesabenteuer aus seiner jugend stark romantisch geschildert. Da uns obendrein sein äußeres durch die schwärmerische „lionne“ romantisch beschrieben wird, macht er in den ersten fünf briefen auf uns den eindruck eines innerlich zerrissenen romantischen helden. Doch der sechste brief bringt einen völligen umschwung in der charakteristik. Er läßt uns erkennen, daß wir in dem abbé in wirklichkeit nur einen schlau berechnenden egoisten und kalten, nüchternen materialisten, wie Darcy in „La Double méprise“, vor uns haben.

Auch einige kleinere antithesen lassen sich in den charakteren der novelle nachweisen. So finden wir in dem abbé den bei Mérimée beliebten typus des weltlichen geistlichen mit der stürmischen vergangenheit wieder. Ihm steht dann in dieser erzählung die gestalt der aristokratischen, blasierten und schwärmerisch veranlagten Pariser salondame scharf gegenüber.

q) Il Viccolo Di Madama Lucrezia.

Wie die schilderung des milieus ist auch die charakteristik hier ziemlich blaß und undeutlich gehalten. Echt romantische züge treten uns nur in der figur Don Ottavios entgegen. Er ist ein scheinbar trübsinniger, verschlossener und unzugänglicher charakter, der in seinen frommen studien für seinen künftigen geistlichen beruf völlig aufgeht. Doch ist dieses stille, devote wesen bei ihm nur meisterhafte verstellung. In wirklichkeit ist er trotz seines geistlichen standes ein feuriger, begeisterter jüngling voll schwärmerischer, politisch reformatorischer ideen, der seine scheinheiligen jesuitischen beichtväter geschickt zu täuschen weiß. Stark romantisch wirkt seine geheime, leidenschaftliche liebe zu einer schlichten bürgerstochter, die er schließlich unter den abenteuerlichsten umständen und mit gefahr seines lebens ins ausland entführt. Über seine ganze gestalt hat der autor einen geheimnisvollen romantischen schleier gebreitet, der erst ganz am schlusse der erzählung gelüftet wird.

Auch die antithese spielt im charakter Don Ottavios eine gewisse rolle. Seine weltlichen ideen und seine nächt-

lichen liebesabenteuer bilden einen seltsamen kontrast zu seinem sonstigen verschlossenen wesen und zu seiner klösterlich strengen, geistlichen erziehung. Von stark antithetischer wirkung ist endlich auch die schon oben erwähnte romantische liebe dieses vornehmen italienischen marquis zu der einfachen bürgerstochter Lucrezia, deren familie obendrein in einem sehr schlechten rufe steht.

r) La Chambre bleue.

Wie im „Viccolo“ ist auch in der novelle „La Chambre bleue“ die charakteristik der einzelnen personen ziemlich dürftig und mangelhaft durchgeführt. Trotz des echt realistischen milieus finden wir aber auch hier kleinere romantische züge. Schon die schilderung des überängstlichen liebespärchens mit seinen fantastischen fluchtplänen und seinen selbstmordgedanken wirkt etwas romantisch. Viel deutlichere romantische kennzeichen trägt aber der neffe des reichen Engländers, der mit seinem geheimnisvollen, scheuen und verzweifelten gebaren und mit seiner verbrecherphysiognomie den ersten verdacht eines mordes im hirne Léons aufkeimen läßt.

s) Lokis.

Viel klarer und anschaulicher als in den beiden vorhergehenden novellen sind die charaktere des „Lokis“ gezeichnet. In der figur des grafen Szémioth hat Mérimée eine völlig originale und echt romantische, wenn auch etwas unwahrscheinliche gestalt geschaffen. Die charakteristik dieses seltsamen doppelwesens ist wieder in ein rätselhaftes, undurchdringliches dunkel gehüllt. Seine geheimnisvolle abstammung, sein eigenartiger stechender blick, sein scheues, verstörtes wesen, seine bizarren tierischen instinkte und seine sonderbaren metaphysischen ideen wirken stark romantisch. Sein wilder blutdurst und sein beginnender wahnsinn ist hier meisterhaft durch kleine verstreute züge angedeutet. Ferner ist seine gestalt mit viel lokalfarbe geschildert. Er ist ein echter Lithauer, der sich für sprache und gebräuche seines volkes lebhaft interessiert und selbst noch zähe an den alten traditionen und abergläubischen vorurteilen seiner landsleute festhält.

Der stark romantisch geschilderten figur des grafen Szémioth stehen die gestalten des gutmütigen deutschen professors Wittembach und des materialistisch denkenden hausarztes dr. Froeber scharf gegenüber. Beide sind realistisch gekennzeichnet und beide tragen einige deutliche autobiographische züge, auf die ich später bei der untersuchung des subjektiven elements noch genauer zurückkommen werde.

Echt romantisch ist hingegen wieder der charakter der lebenslustigen Joulka, der braut des grafen Szémioth, dargestellt. Sie ist ein urwüchsiges, temperamentvolles naturkind, das trotz vornehmer und affektierter erziehung für die primitiven, althergebrachten sitten und anschauungen seines volkes schwärmt und stets ein möglichst ungezwungenes und natürliches wesen zur schau trägt. Schließlich weist auch die charakteristik der wahnsinnigen alten gräfin und namentlich die schilderung der alten zauberin und hexe im walde (kap. III, s. 53—60) deutliche romantische und groteske züge auf.

Eine besonders wichtige rolle spielt aber die antithese und „harmonie des contraires" in den charakteren der novelle. Als ein „caractère mixte" tritt uns vor allem der held der erzählung, der junge graf Szémioth, entgegen, dessen weltmännisch gewandtes wesen einen seltsamen kontrast zu seinen wilden tierischen instinkten bildet. Auch sonst finden sich in seiner charakteristik noch deutliche antithesen. Schon sein blick wird uns als *„à la fois timide et farouche"* beschrieben (kap. II, s. 34). Weiterhin sagt der hausarzt dr. Froeber von ihm (kap. VI, s. 88): *„Avec une organisation athlétique, il est nerveux comme une jolie femme"*, und ähnlich äußert sich auch der professor Wittembach wenige seiten später (s. 90): *„Cet officier de hussards, ce chasseur passionné lisant de la métaphysique allemande et s'occupant de physiologie, cela renversait mes idées"*. Auch die anmutige gestalt der braut des grafen Szémioth zeigt kleinere antithetische züge. Sie enthält wieder eine leise annäherung an den von Mérimée mit vorliebe geschilderten frauentypus der „adorable méchante", denn bei wunderbarer äußerer schönheit wird uns Joulka innerlich als herzlos, kokett und fast grausam beschrieben. Von ihrem bräutigam wird sie daher *„une jolie poupée, qui n'a point de cervelle"*

genannt (kap. VI, s. 96). Auf den lebendigen kontrast zwischen dem wilden lithauischen grafen und dem unendlich harmlosen deutschen gelehrten habe ich schon oben hingewiesen.

t) Djoumâne.

In der letzten kleinen erzählung Mérimées spielt die charakteristik wieder eine sehr unwichtige und nebensächliche rolle. Dem fantastischen, märchenhaften inhalt der novelle entsprechend sind die charaktere ziemlich blaß und undeutlich gezeichnet. Jedoch weisen sie fast sämtlich echt romantische züge auf. Hierher gehört zunächst die person des erzählers, eines jungen begeisterten schutztruppenoffiziers, dessen lebhafte, aufgeregte fantasie namentlich in der eigentlichen traumhandlung zu erkennen ist. Stark romantisch sind ferner die malerischen figuren des alten arabischen zauberers und seiner jungen tochter gehalten, die in der traumhandlung unter den seltsamsten umständen wieder auftreten. Am deutlichsten ist aber die romantische charakteristik in den gestalten der traumhandlung durchgeführt. Hier verwendet Mérimée bei der bizarren schilderung des Beduinenscheichs Sidi-Lala (s. 239 ff.) und bei der beschreibung der märchenhaft schönen Araberin in dem unterirdischen labyrinth (s. 253 ff.) alle seine romantischen darstellungsmittel. Doch beschränkt er sich hier stets auf eine rein äußerliche und ziemlich allgemein gehaltene romantische charakteristik, ohne seinen personen, wie in seinen früheren novellen, auch innerlich lebendige und individuelle züge zu verleihen.

Überblicken wir nun zum schlusse die lange reihe der charaktere in Mérimées novellen, so erkennen wir sofort, daß die weitaus überwiegende mehrzahl aller geschilderten personen stark romantische züge trägt. Nicht nur in den unbestritten romantischen erzählungen treten diese auf, sondern auch in den vornehmlich realistischen novellen hat Mérimée eine ganze anzahl von gestalten, wie Saint-Clair, Roger, Julie de Chaverny, Arsène Guillot und andere, geschaffen, die wir als echt romantische helden und heldinnen bezeichnen müssen.

VIII. Kapitel.

Subjektives Element.

Schon bei der untersuchung der „Chronique“ wurde festgestellt, daß Mérimée sich durchaus nicht immer so kalt, teilnahmlos und streng objektiv in seiner darstellung zeigt, wie von der überwiegenden mehrzahl der kritiker behauptet wird. Vielmehr greift er häufig selbst in den gang der handlung ein, äußert seine eigene meinung, verrät teilnahme und mitgefühl mit seinen helden und begebenheiten oder gibt auf irgend eine andere weise, sei es durch ironie, entrüstung oder selbst durch autobiographische züge in der charakteristik, seine anwesenheit in der erzählung kund. Auch die novellen Mérimées, unter denen sich sogar einige direkte ich-erzählungen finden, werden uns für diese behauptung überzeugende beweise liefern. Doch darf man diesem subjektiven element in den werken Mérimées keine übertriebene bedeutung beimessen, da es meistens nur sehr versteckt oder als ironie und skeptizismus zum ausdruck kommt. Mérimée ist durchaus kein so ausgesprochener vertreter der ich-dichtung wie Rousseau, Chateaubriand oder die späteren romantiker: er hat sogar als energischer mann der tat die übertriebene empfindsamkeit und schlaffe sentimentalität der romantiker stets verachtet und verspottet. Andererseits darf man ihn aber auch keineswegs einen streng objektiven realisten nennen, der sich stets geflissentlich abseits von dem geschilderten gestellt habe. Vielmehr geht aus allem obigen hervor, daß Mérimée trotz seiner oft geheuchelten gleichgiltigkeit und teilnahmlosigkeit, trotz seines nüchternen gelehrtencharakters und trotz seiner verachtung der übertriebenen romantischen gefühlsherrschaft innerlich stets ein romantiker geblieben ist, der seinen eigenen

subjektiven empfindungen und anschauungen in seinen werken gern mehr oder minder deutlichen ausdruck verleiht.

a) Mateo Falcone.

Abgesehen von einigen unbedeutenden direkten anreden an den leser, die Mérimée in seinen erzählungen besonders häufig verwendet, tritt uns das subjektive element hier nur sehr selten entgegen. Auf seite 5 der erzählung stellt Mérimée zweimal die behauptung auf, Korsika bereist und seinen helden Mateo persönlich gekannt zu haben. Nachweislich hat unser autor aber erst im september 1839, also etwa 10 jahre nach dem erscheinen seines „Mateo Falcone", zum ersten male die insel betreten. Seine behauptungen sind hier also unwahr und haben wohl nur den zweck, die geschilderte begebenheit wahrscheinlicher und interessanter zu gestalten. Neben dieser kleinen dichterischen unwahrheit Mérimées findet sich nur auf seite 7 der novelle noch ein unbedeutender subjektiver zug, wenn der autor dort in den gang der handlung die worte einflicht: *„On verra s'il n'eut pas lieu de s'en repentir"*.

b) Vision de Charles XI.

Auch in der zweiten novelle Mérimées läßt sich nur in der einleitung und im schlusse ein leises subjektives element wahrnehmen. Der autor bemüht sich hier, die spukhaft-fantastische erzählung als historisch wahr und authentisch nachzuweisen. Durch diese geschickte technik gelingt es ihm, den leser zu fesseln und die wirkung der unheimlichen geschichte noch zu erhöhen. In der beschreibung der abergläubischen angst der höflinge und namentlich in der charakteristik des dr. Baumgarten, der sich noch kurz vorher als freigeist und nüchterner skeptiker aufspielt, tritt ferner schon deutlich Mérimées ironie zutage, die ja ein hauptkennzeichen seines wesens bildet.

c) L'Enlèvement de la redoute.

Etwas deutlicher als in den ersten beiden novellen läßt sich hier ein subjektives eingreifen des autors feststellen. Zwar scheint es, als ob Mérimée gerade in dieser novelle besonders objektiv in seiner schilderung verfahren will, in-

dem er hier die form einer rahmenerzählung zum ersten male verwendet. Er läßt nämlich die ereignisse durch einen befreundeten offizier berichten und zieht sich so in dichterischer bescheidenheit scheinbar gänzlich hinter die erzählung zurück. Am schlusse der novelle übertreibt er sogar seine gleichgiltigkeit, wenn er durch den mund des erzählenden offiziers die laute begeisterung der stürmenden soldaten tadelt und verspottet (s. 54): „*Je trouvai que nos gens étaient un peu trop bruyants ... avec des cris de ‚Vive l'empereur!' plus forts qu'on ne l'aurait attendu de gens qui avaient déjà tant crié.*"

Doch trotz dieser streng objektiven und fast übertrieben realistischen darstellung, die wieder einmal wie so häufig den eindruck einer absichtlichen verstellung des autors macht, findet sich hier in der charakteristik des erzählenden offiziers ein deutliches subjektives element. Mérimée hat dem helden seiner erzählung zum ersten male einige unverkennbare züge seines eigenen ich beigelegt. Wie Mérimée selbst ist der junge französische leutnant ein zartfühlender, begeisterter und abergläubisch erregter charakter, der nur aus furcht, sich vor seinen kameraden lächerlich zu machen, seine wahren gefühle verheimlicht und nach außen hin kalt, gleichgiltig und erregungslos erscheint. So sagt er von sich selbst: „*La seule crainte que j'éprouvasse, c'était que l'on ne s'imaginât que j'avais peur*" (s. 51). Noch deutlicher wird dieses in den folgenden worten: „... *je sentais que je ne pourais confier mes sentiments à personne, et que je devais toujours paraître froidement intrépide*" (s. 53). Aus diesen und ähnlichen kleinen zügen erkennen wir schon zur genüge, daß Mérimée hier als echter romantiker in dem charakter seines helden eigene empfindungen und gefühle zum ausdruck gebracht hat.

d) Tamango.

Stark vertreten ist das subjektive element auch in der novelle „Tamango". Hier fällt uns vor allem die bittere satire und die entrüstung Mérimées über die unmenschliche grausamkeit der weißen sklavenhändler ins auge. Die stumme ironie des autors lagert über der ganzen erzählung und kommt an einigen stellen deutlich zum durchbruch. So heißt es z. b. auf seite 69 der novelle: „*Les matelots français se hâtèrent de*

leur ôter leurs fourches de bois pour leur donner des carcans et des menottes de fer; ce qui montre bien la supériorité de la civilisation européenne." Als Ledoux ferner Tamango hinterrücks überrumpeln und zu den sklaven ins zwischendeck sperren läßt, legt der autor dem kapitän die folgenden bezeichnenden worte in den mund: „*Parbleu! Lès noirs qu'il a vendus vont rire de bon cœur en le voyant esclave à son tour. C'est pour le coup qu'ils verront bien qu'il y a une Providence*" (s. 75). Neben der bitteren ironie Mérimées kommt aber auch seine teilnahme mit dem unglücklichen geschick der schwarzen häufig zur geltung. Kleinere subjektive züge dieser art finden wir unter anderem in der rührenden schilderung des schiffbruchs und des allmählichen hungertodes der neger auf seite 93—99 der novelle.

Abgesehen von der fast überall auftretenden ironie und teilnahme, greift der autor auch häufiger direkt in die erzählung ein, indem er den leser nach seiner beliebten manier im verlaufe der handlung flüchtig anredet. Unter zahlreichen unbedeutenden stellen möchte ich nur eine hervorheben, die uns auf seite 97 der novelle begegnet. Hier unterbricht der autor seine schilderung plötzlich durch die subjektive wendung: „*Pourquoi fatiguerais-je le lecteur par la description des tortures de la faim?*" Wenn solche direkt subjektive züge an sich auch ziemlich nichtssagend und unwichtig sind, so verraten sie uns doch die stete anwesenheit des autors in seiner erzählung.

e) Federigo.

Wie in „Tamango" tritt auch in dieser erzählung die ironie des autors überall hervor, doch statt der bitteren skepsis in der vorhergehenden novelle finden wir hier mehr grotesk-komische züge in handlung und charakteristik. In der szene, wo Federigo den tod überlistet und sich durch seine schlauheit den eintritt in das paradies verschafft, ist die harmlos gutmütige ironie des verfassers besonders deutlich zu erkennen. Direkt subjektive züge sind dagegen hier fast garnicht vorhanden. Nur an einigen stellen der novelle (vgl. z. b. s. 309 f.) flicht Mérimée kleine subjektive reflexionen und sentenzen in der art Balzacs in den gang der handlung ein.

f) Le Vase étrusque.

Einen besonders breiten raum nimmt das subjektive element im „Vase étrusque" ein. Wie im „Enlèvement de la redoute" hat der autor hier seinem helden Saint-Clair deutliche autobiographische züge beigelegt. Als selbstzeugnis ist besonders wichtig die eingehende charakteristik Saint-Clairs im anfange der erzählung (s. 143—147). Hier erkennen wir, allerdings etwas geschmeichelt und verschönt, zahlreiche züge aus Mérimées eigenem wesen wieder. Saint-Clair hat von jugend auf ein weiches, liebevolles und überempfindsames gemüt. Doch infolge der neckereien seiner kameraden und aus furcht, sich lächerlich zu machen, beginnt er schon früh, *„de cacher tous les dehors de ce qu'il regardait comme une faiblesse déshonorante"* (s. 144). Er erscheint daher nach außen hin als ein gleichgiltiger, kalter und erregungsloser mensch, als ein sonderling, der in der gesellschaft und unter seinen bekannten als unzugänglich, verschlossen und *„boutonné jusqu'au menton"* (s. 145) gilt. Mit Mérimée gemein hat er auch noch den stark ausgeprägten ehrgeiz und die bittere skepsis über die heuchlerische moderne gesellschaft.

Neben dem autobiographischen element ist auch die romantische kampfesstimmung des autors in dieser novelle besonders deutlich zu verspüren. Sie tritt uns hier namentlich in einer äußerst scharfen satire Mérimées über die falsche freundschaft und die scheinheilige Pariser gesellschaft seiner zeit entgegen. Über die freundschaft äußert er sich voll bitterer ironie auf seite 145 der novelle: *„Il est vrai qu'il est difficile de trouver un ami! Difficile! Est-ce possible! Deux hommes ont-ils existé qui n'eussent pas de secret l'un pour l'autre?"* Ebenso deutlich trifft sein spott die moderne affektierte gesellschaft mit ihrer blasiertheit und geistlosigkeit, wenn er z. b. einen unterhaltungsabend der madame B. folgendermaßen schildert: *„Madame B. amassait de l'esprit chez les autres pendant un mois, et le dépensait chez elle en une soirée"* (s. 144). Diese heftige satire durchzieht nun die ganze novelle und kommt in der beschreibung des junggesellendiners, namentlich aber in der gleichgiltigen erwähnung des tragischen todes Saint-Clairs durch seine sogenannten freunde am schlusse der erzählung (s. 183 f.), besonders klar

zum ausdruck. Sogar die liebe hat Mérimée als unbarmherziger skeptiker mit seiner ironie nicht verschont, wenn er die schilderung des höchsten liebesglücks Saint-Clairs plötzlich durch die worte unterbricht: „*Un amant heureux est presque aussi ennuyeux qu'un amant malheureux ...*“ (s. 150 f.).

Endlich finden sich auch zahlreiche kleinere subjektive elemente, wie direkte anreden des lesers, psychologische reflexionen und sentenzen, zwischenbemerkungen usw., in dieser novelle, die hier aber nicht alle zitiert werden können. Besonders deutlich sind solche kleine direkt subjektive züge auf seite 147, 148, 150—151, 159, 166, 167, 170 und 174 der erzählung festzustellen.

g) La Partie de trictrac.

Nicht ganz so deutlich wie im „Vase étrusque“ ist das subjektive element in der „Partie de trictrac“ vertreten. Das direkte eingreifen Mérimées beschränkt sich hier auf die einleitung (s. 109—112) und den unmittelbaren schluß (s. 139), wo der autor selbst als erzähler auftritt. Die eigentliche haupthandlung ist hingegen ziemlich objektiv geschildert, und nur selten findet man hier kleinere direkt subjektive züge (s. 117 ff. 124, 128, 133).

Etwas häufiger tritt uns aber die bittere satire und skepsis des autors in dieser novelle entgegen. Sie zeigt sich sowohl in der einleitung bei der schilderung der langeweile auf einer seereise als auch in der eigentlichen haupthandlung, in welcher namentlich die charakteristik der launenhaften Gabrielle stark ironisch gehalten ist. Endlich kommt an manchen stellen, so z. b. in der rührenden szene zwischen Roger und Gabrielle (s. 129 ff.) und am schlusse der erzählung (s. 136 ff.), auch die leise teilnahme des autors mit dem unglücklichen schicksal seines helden zum durchbruch.

h) Les Sorcières espagnoles.

Zum ersten male haben wir hier eine direkte ich-erzählung Mérimées vor uns. Der autor schildert uns hier seine persönlichen erlebnisse auf seiner großen Spanienreise im jahre 1830. Im anfange der novelle scheint er sich wieder etwas

zu verstellen, wenn er sich dort äußert: „*Les antiquités, surtout les antiquités romaines, me touchent peu*“ (s. 327). Ebenso unwahrscheinlich klingen auch die folgenden worte: „*Je ne voyage pas dans un but déterminé; je ne suis pas antiquaire*“ (s. 328). Abgesehen von diesen kleinen unwahrheiten, gibt sich aber der autor hier seinen lesern deutlich zu erkennen. Wir hören von seinem interesse für den naiven volksaberglauben und die primitiven anschauungen der spanischen bauern, von seinen sprachkenntnissen (s. 334 f.) und seinem talent im zeichnen und skizzieren (s. 336). Endlich kommt hier auch die ironie Mérimées über den kindlichen aberglauben und das komische gebaren seines führers Vicente stark zur geltung, und selbst einige leise anspielungen auf den religiösen skeptizismus des verfassers finden sich in dieser kleinen erzählung.

i) La Double méprise.

Wie im „Vase étrusque“ spielt das subjektive element auch in der „Double méprise“ eine sehr bedeutende rolle. Hatte Mérimée dort in der figur Saint-Clairs ein etwas geschmeicheltes selbstporträt geschaffen, so finden wir hier in der person Darcys ein etwas düster gehaltenes abbild des autors. Wie Mérimée selbst ist auch Darcy der typus des unbarmherzigen spötters und kalten, nüchternen skeptikers, der seine innersten gefühle und empfindungen geheim hält und nach außen hin frostig, verschlossen und unzugänglich erscheint. Auch er gilt bei seinen bekannten als misanthrop, pessimist und *assez hypocrite*, trotzdem er uns in seiner jugend als *romanesque* geschildert wird. Wie Mérimée haßt auch er die moderne Pariser gesellschaft und spricht sich über liebe, freundschaft, ehe usw. äußerst skeptisch und verachtungsvoll aus. So sagt er Julie gegenüber einmal voll bitterer ironie: „*Excusez, Madame, j'avais oublié Paris. Je me rappelle maintenant qu'on s'y marie, mais qu'on n'y aime point*“ (kap. XI, s. 103). Selbst die kleinen eigenheiten und liebhabereien Mérimées erkennen wir in Darcys charakter wieder. Auch er ist reiselustig und interessiert sich für fremde völker und sitten, auch er ist ein eifriger altertumsforscher (s. 56, 67) und ein geschickter zeichner wie Mérimée selbst (s. 67, 94).

Neben dem autobiographischen element fallen uns namentlich zahlreiche größere und kleinere stellen ins auge, an denen Mérimée subjektive bemerkungen und reflexionen in der art Balzacs in seine erzählung einflicht. Solche direkt subjektive züge, die oft auch ironie, entrüstung und teilnahme des autors verraten, lassen sich vor allem auf seite 4, 6, 13 f., 21, 41, 46 f., 88, 99, 104 und 113 f. der novelle feststellen. An einigen stellen, wie z. b. seite 80 und seite 110 f., erinnert die subjektive erzählungsweise Mérimées sogar ziemlich deutlich an den stil E. Th. A. Hoffmanns oder Th. Gautiers.

k) Les Ames du purgatoire.

Im gegensatz zu der vorhergehenden novelle tritt uns das subjektive element hier nur ziemlich selten entgegen. Deutliche subjektive züge weist eigentlich nur die einleitung (s. 297—299) auf, die unter anderem einen kleinen ironischen ausfall gegen den nachklassizistischen dramatiker Ducis enthält, der im 18. jahrhundert die stücke Shakespeares nach dem muster des klassischen französischen theaters umarbeitete und entstellte (s. 298). In der haupthandlung selbst finden sich dagegen sehr geringe direkt subjektive züge (s. 321 f., 336, 355, 368, 400). Die bei Mérimée so beliebten sentenzen und subjektiven zwischenbemerkungen kehren hier nur auf seite 366 f. und seite 399 wieder.

Etwas deutlicher als das direkt subjektive element ist aber ironie, entrüstung und teilnahme des autors in dieser novelle vertreten. Seinem hasse gegen die scheinheilige, bestechliche geistlichkeit und seinem spotte über den strengen mittelalterlichen devotismus gibt Mérimée oft unverhohlenen ausdruck (vgl. s. 313 f., 328 ff. usw.). Jedoch kommt die ironie und der religiöse skeptizismus nur im ersten teile der novelle zum durchbruch; nach der schilderung der bekehrung Don Juans hat Mérimée voller zartgefühl fast jeden ironischen zug in der darstellung vermieden.

l) La Vénus d'Ille.

Wie die „Sorcières espagnoles“ gehört auch die „Vénus d'Ille“ zu denjenigen novellen, in welchen der autor persönlich als erzähler auftritt. Mérimée hat sich hier zum ersten male

in seiner wahren gestalt ohne die gewohnte verstellung und mystifikation dargestellt. Am deutlichsten erkennen wir ihn hier in seiner begeisterung für archäologische forschungen und antike ausgrabungen wieder. Aber auch andere züge seines charakters werden häufig erwähnt. So hören wir aus seinem eigenen munde von seiner vorliebe für energische charaktere und wilde leidenschaften, wenn er bei der schilderung der Venus die interessante bemerkung einflicht: „. . . *car l'énergie, même dans les mauvaises passions, excite toujours en nous un étonnement et une espèce d'admiration involontaire*" (s. 270). Auch auf die romanschreibertätigkeit Mérimées (s. 266), sein zeichentalent (s. 272 f.), seinen aberglauben (s. 271, 282, 292), seinen pessimismus (s. 283 f.) und auf ähnliche züge seines charakters wird in der novelle angespielt. Daneben tritt uns hier die entrüstung, skepsis und bittere ironie des autors sowie seine teilnahme an der entsetzlichen katastrophe im hause seines gastgebers fast überall entgegen.

m) Colomba.

Auch in Mérimées populärster novelle „Colomba" ist ein deutlicher subjektiver einschlag nicht zu verkennen. Schon auf den ersten seiten der erzählung begegnen wir häufig subjektiven bemerkungen des autors. Hierher gehört zunächst eine spöttische anspielung auf die „Couleur locale", die wohl wieder nur als eine absichtliche verstellung und unwahrheit Mérimées aufzufassen ist. Er sagt hier mit bezug auf die lokalfarbe: „*Explique qui pourra le sens de ces mots, que je comprenais fort bien il y a quelques années, et que je n'entends plus aujourd'hui*" (s. 4). Daß diese behauptung Mérimées nicht ernst und aufrichtig gemeint sein kann, beweist ja schon das überaus starke auftreten der lokalfarbe in der „Colomba" selbst. Unter den zahlreichen direkt subjektiven zügen, die sich ferner in der handlung der novelle finden, kann ich hier nur einzelne hervorheben. Ein kleiner ausfall gegen die klassiker ist vielleicht auf seite 31 zu erkennen, wo Mérimée spöttisch von einem *classique poignard* redet. Im anfange des sechsten kapitels (s. 54 f.) ahmt er wieder, wie in der „Chronique", die ironisch-subjektive erzählungsweise eines E. Th. A. Hoffmann und Th. Gautier nach, indem

er in einer größeren zwischenbemerkung den leser direkt anredet. Auch lokalfarbe und naturschilderung gibt Mérimée persönlich an einigen stellen der erzählung (s. 22, 55, 90, 177 f.), namentlich aber in den zahlreichen anmerkungen, wie z. b. auf seite 186, 229 usw. Neben unbedeutenden anspielungen auf seine reiseerfahrungen (s. 4, 76) fallen uns endlich noch auf seite 80 f., 107 f. und 143 deutlichere direkt subjektive züge auf.

Die anwesenheit des autors in der erzählung erkennen wir ferner in seinem heftigen spott über die blasierte moderne gesellschaft, in seiner entrüstung über die falschheit und bestechlichkeit der korsischen beamten, in seiner teilnahme mit dem geschick seines helden und in seiner bewunderung primitiver korsischer sitten und anschauungen. Diese echt romantischen gedanken durchziehen die ganze novelle und kommen an einigen stellen (s. 3 ff., 44, 47, 222—225) besonders deutlich zum durchbruch. Endlich überträgt Mérimée wieder seine eigenen neigungen und liebhabereien auf die personen seiner erzählung. So verrät Miss Nevil ein schwärmerisches interesse für die antike, und außerdem ist sie eine begabte zeichnerin und malerin (s. 4 ff., 34 f., 78, 234 f.). Auch der charakter Orsos weist zuweilen ähnliche züge auf (s. 234 f.).

n) Arsène Guillot.

Am auffallendsten wirken in „Arsène Guillot“ die häufigen direkten anreden des autors an eine unbekannte dame, die den gang der handlung oft wesentlich hemmen und unterbrechen. Diese meist stark ironischen dialoge mit einer unbekannten treten uns vor allem auf seite 121 f., 152 f. und 169 f. der novelle entgegen. Auch sentenzen und psychologische reflexionen flicht Mérimée hier wieder häufig in die erzählung ein. Kleinere subjektive züge dieser art begegnen uns namentlich auf seite 122 f., 139 f., 142 ff., 153, 158 ff. und 163 ff. An einer stelle der novelle gibt Mérimée seiner vorliebe für primitive, urwüchsig naive sitten und anschauungen wieder rückhaltslos ausdruck. Er spricht hier bei der erwähnung des seltsamen religiösen aberglaubens der Arsène die entscheidenden worte aus: „. . . *car il y a quelque chose de touchant dans toute forme d'adoration, quelque grossière qu'elle puisse être*“ (s. 101).

Endlich kommt hier auch der religiöse skeptizismus des autors, seine entrüstung über heuchelei und scheinfrömmigkeit und sein feiner spott über die vornehme Pariser gesellschaft wieder besonders klar zum durchbruch. Nur auf zwei stellen (s. 137 f. und 169 f.) sei hier hingewiesen, die uns schon zur genüge beweisen, wie heftig und rücksichtslos Mérimée in seiner satire gegen die konvenienzmoral, scheinheiligkeit und affektiertheit der modernen gesellschaft vorgeht. Neben dieser bitteren ironie erkennen wir aber auch an manchen stellen der erzählung, namentlich am schlusse bei der herzzerreißenden schilderung des todeskampfes der armen Arsène (s. 166 ff.), die deutliche teilnahme des autors mit dem unglücklichen schicksal seiner heldin. Auch die vorliebe Mérimées, den personen seiner novelle seine eigenen liebhabereien (archäologie und malerei) beizulegen, finden wir auf seite 130 in der charakteristik Max de Sallignys wieder. Endlich sei hier noch auf eine stelle (s. 126) aufmerksam gemacht, die vielleicht einen kleinen satirischen ausfall gegen die klassiker enthält (ironische zitierung eines klassischen alexandriners).

o) Carmen.

Auch Mérimées berühmte novelle „Carmen" ist wenigstens teilweise eine direkte ich-erzählung des autors. Auch hier knüpft Mérimée, wie in den „Sorcières espagnoles", an persönliche erlebnisse auf seiner grossen studienreise durch sein lieblingsland Spanien im jahre 1830 an. Daher ist das subjektive element hier zwar sehr stark vertreten, aber es beschränkt sich in der hauptsache doch nur auf die äußere einkleidung der novelle (kap. I, II und IV), während die eigentliche haupthandlung im dritten kapitel ziemlich objektiv gehalten ist. In den drei kapiteln, in welchen Mérimée selbst als erzähler auftritt, gibt er sich dem leser wieder in seiner wahren gestalt als altertums- und geschichtsforscher zu erkennen. Infolgedessen nehmen archäologische, ethnologische und sprachliche untersuchungen einen besonders breiten raum in dieser novelle ein; bis zum übermaß gehäuft sind sie im vierten kapitel, wo der autor mit seinem wissen geradezu zu prunken sucht.

Neben diesem gelehrten zuge kommt hier aber auch fast überall die vorliebe Mérimées für primitive, urwüchsige sitten und harte, energische charaktere zur geltung. Ein ganz besonderes interesse verrät der autor für das leben und treiben der Zigeuner, die er bekanntlich sogar in ihren lagern häufig aufgesucht hat. Neben diesen lieblingsideen Mérimées spielt aber auch die religiöse skepsis, der aberglaube und die ironie des verfassers (vgl. z. b. kap. II, s. 23f.) hier wieder eine große rolle. Nur sehr selten tritt uns dagegen sein mitgefühl mit dem unglücklichen geschick Don Josés und dem tragischen tode Carmens in dieser novelle entgegen.

p) L'Abbé Aubain.

Im „Abbé Aubain" sucht Mérimée, den leser wieder über den wahren verfasser zu täuschen, indem er in einem kurzen vorwort sich nur bescheiden als den herausgeber der folgenden sechs briefe hinstellt, die ganz zufällig in seine hände gefallen seien. Durch diesen kleinen kunstgriff zieht er sich scheinbar ganz hinter seine erzählung zurück. Daher finden wir hier, abgesehen von einigen unbedeutenden anmerkungen (s. 186, 194f.), überhaupt keine direkt subjektive züge. Um so deutlicher ist aber die anwesenheit des autors in der stummen ironie zu erkennen, die über der ganzen novelle schwebt. In der affektierten Pariser „lionne", die hier den häufig in seinen werken wiederkehrenden typus der devoten weltdame darstellt, verspottet er als echter romantiker aufs heftigste die heuchlerische und lügnerische moderne gesellschaft mit all ihren fehlern und schwächen. Auch sein religiöser skeptizismus und sein haß gegen die geistlichkeit kommt hier zum durchbruch, wenn er uns im letzten briefe den abbé Aubain als einen genußsüchtigen, beschaulich dahinlebenden egoisten und materialisten schildert. Endlich hat Mérimée den personen seiner novelle wieder seine eigenen wissenschaftlichen und literarischen liebhabereien beigelegt. Sowohl der abbé als auch die vornehme briefschreiberin haben ein starkes interesse für die archäologie (s. 177f.). Selbst einige echt romantische ideen legt der autor hier der oberflächlichen briefschreiberin in den mund, wenn er durch sie auf die *couleur locale* und die *nature et vérité* in den werken Byrons anspielt und die

klassizistischen und nachklassizistischen französischen dichter verspottet, die über der schablonenhaften form ihrer verse den inhalt oft stark vernachlässigten (s. 177).

q) Il Viccolo Di Madama Lucrezia.

Wie in „Carmen" und einigen früheren erzählungen tritt Mérimée auch im „Viccolo" persönlich als erzähler auf, indem er uns ein angebliches jugenderlebnis während seines aufenthaltes in Rom schildert. Am deutlichsten tritt uns hier die romantische kampfesstimmung des autors entgegen. Wie in zahlreichen früheren novellen richtet sich sein haß wieder gegen die affektierte moderne gesellschaft und namentlich gegen die scheinheilige geistlichkeit. Daher antwortet er auf die frommen ermahnungen der marquise *„respectueusement et avec l'hypocrisie convenable"* (s. 127), und ebenso ironisch wird der fanatische Jesuitenpater hier als *le gros abbé, l'inévitable abbé, l'éternel Negroni* und ähnlich bezeichnet (s. 128 ff., 133, 138 f. und 158 ff.). Auf den atheismus und den religiösen skeptizismus Mérimées wird ferner häufig angespielt (s. 155 f., 160), und ebenso hören wir von seinem starken aberglauben (s. 14, 144 ff., 158, 175 ff.) und seinen echt romantischen ideen (s. 141, 143, 174). Auch sein kunstverständnis und seine archäologischen liebhabereien kehren hier wieder (s. 123 ff., 129, 132 f., 149). An einer einzigen stelle der erzählung (s. 179) findet sich ferner eine direkte anrede an eine unbekannte dame, ein kleiner subjektiver zug, der uns ja namentlich in der „Arsène Guillot" besonders häufig entgegentrat. Endlich sei hier noch darauf aufmerksam gemacht, daß Mérimée auf seite 141 der novelle, ähnlich wie sein freund Stendhal, die eitelkeit und prahlsucht seiner landsleute aufs schärfste verspottet.

r) La Chambre bleue.

Auch hier greift der autor häufig direkt in den gang der handlung ein. Wir begegnen neben zahlreichen kleineren subjektiven zügen (s. 185, 187 f., 192, 195, 200 ff., 205 usw.) auch einigen größeren stellen, an denen Mérimée den leser direkt anredet und seine eigene subjektive meinung zum ausdruck bringt (s. 193, 206, 210, 212 ff., 218 f.). Einmal scheint sich der autor wieder zu verstellen, wenn er von den beiden liebenden ironisch

sagt: „*Ils étaient en proie à une de ces émotions poignantes pour lesquelles je donnerais, moi, cent ans de la vie d'un philosophe*“ (s. 187). Auch subjektive sentenzen und psychologische reflexionen in der art Balzacs hat Mérimée wieder häufig in seine erzählung eingeflochten; hier sei nur auf einige größere stellen hingewiesen, die sich auf seite 199 ff., 208 ff., 212 f. und 215 der novelle finden.

Neben diesen direkt subjektiven zügen spielt aber auch die ironie und skepsis Mérimées hier wieder eine große rolle. Sie tritt uns zunächst entgegen in der humorvollen darstellung der übergroßen angst des liebespärchens, das sich keinen augenblick vor einer entdeckung sicher fühlt. Dann greift Mérimée hier aber auch die übertrieben sentimentale liebe (s. 218 f.) und die eitelkeit seiner landsleute (s. 195) mit bitterer ironie an. Endlich zeigt er sich an einer kurzen stelle der erzählung (s. 219) vielleicht auch etwas als schmeichler und galanter hofmann, wenn er dort auf das parfüm der kaiserin Eugenie anspielt, auf deren besonderen wunsch er ja diese kleine novelle verfaßt hatte.

s) Lokis.

Wie der „Abbé Aubain“ erscheint uns auch „Lokis“ auf den ersten blick als eine rein objektive erzählung, in welcher sich die anwesenheit des autors auf keine weise zu erkennen gibt. Im gegensatz zu den meisten früheren novellen treffen wir hier in der tat keine unmittelbar subjektive züge an, jedoch können wir bei genauerem betrachten um so häufiger ein indirektes eingreifen des autors in die erzählung feststellen. Zunächst überträgt Mérimée hier wieder seine gelehrten und literarischen interessen, ja selbst seine kleinen sonderheiten, auf die personen seiner novelle. Vor allem zeigt die gestalt des professors Wittembach einige deutliche autobiographische züge, trotzdem Mérimée in ihm den damaligen deutschen gelehrtentypus ironisch darzustellen sucht. Außer seinem trockenen, nüchternen und erregungslosen charakter und seinen gelehrten interessen hat der deutsche professor auch noch die katzenliebhaberei (kap. III, s. 48) und ähnliche kleine eigenheiten mit Mérimée gemein. Rein äußerlich genommen, erinnert auch der dr. Froeber etwas an unseren autor, denn er

ist wie Mérimée ein echter gelehrter und ein kalter, gleichgiltiger skeptiker, der alles sentimentale und übertrieben gefühlvolle haßt und verachtet. Endlich erkennen wir auch in der charakteristik des grafen Szémioth und seiner braut Joulka, ja selbst in den nebenfiguren des alten russischen generals (kap. IV, s. 73) und der madame Dowghiello (kap. III, s. 64 f.), die wissenschaftlichen liebhabereien unseres autors wieder.

Schließlich spielt auch die ironie und satire in dieser novelle wieder eine große rolle. Sie zeigt sich am deutlichsten in der humorvollen charakteristik des harmlosen und biederen deutschen professors Wittembach, des genußsüchtigen dr. Froeber, wie auch vor allem in der schilderung der launenhaftigkeit, eitelkeit und affektiertheit Joulkas, der jungen, übermütigen braut des grafen Szémioth.

t) Djoumâne.

Im gegensatz zu fast allen früheren novellen ist das subjektive element in der letzten kleinen erzählung Mérimées nur sehr schwach vertreten. Abgesehen von einigen unbedeutenden anreden an den leser (s. 233, 236, 243), tritt Mérimée auch hier, wie im „Lokis", überhaupt nicht als erzähler auf, sondern er stellt das ganze als das erlebnis eines jungen französischen schutztruppenoffiziers hin. Nur die ironie des autors kommt in der meisterhaften täuschung des lesers und namentlich in dem erheiternden schlusse der novelle wieder stark zur geltung.

Im obigen glaube ich nun, die novellen Mérimées auf ihre romantischen elemente hin genügend durchforscht und nachgewiesen zu haben, daß man unseren autor selbst in seinen späteren erzählungen nicht ohne weiteres zu den realisten rechnen darf. Überschauen wir nun zum schlusse dieser untersuchung noch einmal die neunzehn novellen Mérimées, so können wir sie mit rücksicht auf ihren überwiegend romantischen oder realistischen charakter etwa folgendermaßen einteilen. Als rein romantische novellen ohne jeden realistischen einschlag sind die folgenden neun erzählungen unseres autors anzusehen:

„Mateo Falcone“,
„Vision de Charles XI“,
„Tamango“,
„Federigo“,
„Les Sorcières espagnoles“,
„Les Ames du purgatoire“,
„Colomba“,
„Il Viccolo Di Madama Lucrezia“ und
„Djoumâne“.

Bei der betrachtung der übrigen zehn novellen ist gleich vorauszuschicken, daß sie sämtlich mehr oder minder romantische züge tragen und daß keine unter ihnen als rein realistisch bezeichnet werden kann. Als überwiegend romantisch mit geringen realistischen elementen müssen die folgenden vier erzählungen Mérimées gelten:

„L'Enlèvement de la redoute“,
„La Vénus d'Ille“,
„Carmen“ und
„Lokis“.

Mithin bleiben als überwiegend realistische erzählungen nur die sechs novellen übrig:

„Le Vase étrusque“,
„La Partie de trictrac“,
„La Double méprise“,
„Arsène Guillot“,
„L'Abbé Aubain“ und
„La Chambre bleue“.

Doch selbst unter diesen sechs novellen enthalten die meisten, wenn auch nicht in der haupthandlung, so doch in den nebenmotiven, den charakteren oder dem subjektiven einschlag, so deutliche romantische elemente, daß man auch hier kaum von überwiegend realistischen erzählungen reden darf.

Aus dieser einteilung geht also klar hervor, daß wir mindestens zwei drittel der novellen Mérimées in ihrer hauptsache als romantisch ansprechen müssen. Es ergibt sich ferner hieraus, daß Mérimée nicht, wie die meisten kritiker behaupten, vom anfänglichen romantiker später allmählich zu den realisten übergegangen oder gar zu den klassikern zurückgekehrt sei.

Vielmehr sind gerade seine letzten novellen teilweise fast ebenso romantisch wie seine jugendwerke. Überhaupt ist es nicht möglich zu behaupten, daß Mérimée in einer bestimmten periode seines schaffens vorwiegend moderne stoffe behandelt und realistische erzählungen geschrieben habe. Mérimée ist niemals für längere zeit in das lager der realisten abgeschwenkt, sondern er ist, trotz häufiger absichtlicher verstellung und verspottung der romantiker, doch seinen romantischen jugendanschauungen stets treu geblieben. Trotz alledem ist es aber nicht zu leugnen, daß uns in seinen werken, ebenso wie bei seinem älteren freunde Stendhal, auch zuweilen ein deutliches unromantisches und realistisches element entgegentritt, das sich einesteils aus dem wesen der romantik selbst, insbesondere aber aus der positivistisch gerichteten gelehrtennatur dieser beiden autoren erklären läßt. Diesen unromantischen zug in den werken Mérimées will ich nun im letzten kapitel dieser abhandlung noch kurz untersuchen.

IX. Kapitel.

Die nichtromantischen Elemente in Mérimées Roman und Novellen.

Bei der betrachtung der nichtromantischen elemente in Mérimées werken müssen wir unser augenmerk zunächst auf den stil unseres autors richten.

a) Der Stil Mérimées.

Mérimée ist ein stilkünstler ersten ranges. Gerade seinem klaren, durchsichtigen und rationalistischen stil verdanken die meisten seiner novellen ihre unvergängliche schönheit. Brandes[1]) nennt ihn daher „einen Rationalisten des Stils", der unter seinen zeitgenossen am konservativsten in seiner sprache geblieben sei. Er stellt ihm als gegensatz den koloristen Th. Gautier mit seinem üppigen, bilderreichen stil gegenüber. Faguet, Filon, Schultz-Gora, Polikowsky und andere bezeichnen Mérimée seinem stile nach als einen klassiker in der art des 18. jahrhunderts. Auch ich möchte mich dem in diesem punkte ziemlich übereinstimmenden urteile der kritiker anschließen und hier vor allem feststellen, daß der stil unseres autors als völlig unromantisch gelten muß. Mérimées stil steht sogar meistens in einem direkten gegensatz zu dem inhalt seiner werke, denn gerade an den fantastischsten stellen seiner erzählungen (vgl. z. b. „La Vénus d'Ille", „Carmen", „Lokis" usw.) bleibt sein stil nüchtern, gleichmäßig und streng gemessen. Sein ausdruck ist stets einfach

[1]) Vgl. G. Brandes, Die romantische Schule in Frankreich, s. 241 ff.

und ungekünstelt, fast gänzlich ohne bilder und vergleiche, aber gerade deshalb von einer wunderbaren plastischen schärfe und deutlichkeit. Endlich vermeidet Mérimée möglichst jedes überflüssige wort, er haßt die wortfülle, den bilderreichtum und den schwulst der romantiker und liebt, namentlich in seinen kurzen novellen, eine oft etwas übertrieben knappe, atemlose und gedrängte darstellung. Nur in seinen lyrischen werken („La Guzla", „La Perle de Tolède", Colombas balladen, die episode von den „Trois fils de Boudrys" im „Lokis") und an einigen schon oben erwähnten stellen seiner novellen („Federigo", „Les Ames du purgatoire" s. 385 ff., „Colomba" s. 174 f., „Djoumâne" s. 253 ff.) ist auch der stil Mérimées farbenprächtig, bilderreich und echt romantisch. Im großen und ganzen muß man aber die ausdrucksweise Mérimées als äußerst charaktervoll, deutlich und klar bezeichnen und dem vortrefflichen urteile Faguets beipflichten, der von unserem autor sagt: *„Il écrivait la meilleure langue française, la plus sûre, la plus solide, la plus dépouillée et la plus saine"*.[1]) Das geistreiche anagramm „M. Première Prose", das schon V. Hugo aus dem namen „Prosper Mérimée" bildete, hat somit auch heute noch seine volle berechtigung.

b) Wissenschaftlich-gelehrter Zug.

Trotz des stark romantischen charakters Mérimées kommt, namentlich in seinen späteren lebensjahren, auch seine trockene, nüchterne gelehrtennatur oft zum durchbruch. Seiner stellung als *„inspecteur général des monuments historiques"* und seinen zahlreichen archäologischen und historischen arbeiten, die oft jahrzehnte lang seine romanschreibertätigkeit unterbrechen, ist es wohl zuzuschreiben, daß auch in seine novellen zeitweilig ein etwas störendes gelehrtes element eindringt. Doch nach einer seite hin ist dieser gelehrte zug im wesen unseres autors auch für seine romantischen ideen bedeutungsvoll geworden. Infolge seiner gründlichen historischen kenntnisse und seiner scharfen beobachtungsgabe gelang es ihm besser

[1]) Vgl. E. Faguet in seiner schon oben erwähnten französischen literaturgeschichte, bd. II, s. 368 ff.

als allen anderen romantikern, die forderungen V. Hugos (*nature et vérité* usw.) zu erfüllen und die echte lokalfarbe eines jeden zeitalters und landes in seinen werken wiederzugeben. Hier liegt gerade die bleibende bedeutung von Mérimées roman und novellen im gegensatz zu den werken eines V. Hugo oder gar eines A. Dumas, die häufig grobe historische irrtümer und ungenaue lokalfarbenschilderung enthalten.

Am deutlichsten begegnet uns dieser gelehrte zug in den drei novellen „La Vénus d'Ille", „Carmen" und „Lokis". Hier nehmen archäologische, ethnologische, historische und linguistische untersuchungen einen besonders breiten raum ein, sie hemmen den gang der handlung und lassen schon bei Mérimée den beginnenden positivismus und die wissenschaftlich-materialistische weltanschauung erkennen, die ja in der späteren realistischen und naturalistischen schule in Frankreich eine so bedeutende rolle spielt. Kleinere züge dieser art finden sich noch in zahlreichen anderen novellen unseres autors, unter denen ich hier nur „Les Ames du purgatoire", „Colomba" und „L'Abbé Aubain" hervorheben möchte.

c) Realistische Darstellung, Behandlung einheimischer, moderner Stoffe usw.

In den sechs schon oben angeführten novellen „Le Vase étrusque", „La Partie de trictrac", „La Double méprise", „Arsène Guillot", „L'Abbé Aubain" und "La Chambre bleue" ist Mérimée in der tat zu der schilderung der modernen Pariser gesellschaft übergegangen. Er hat damit ein rein realistisches gebiet betreten und verrät hier auch in der darstellung oft stark realistische züge. Psychologische charakteranalyse in der art eines Balzac oder P. Bourget, ja selbst realistische kleinmalerei (vgl. z. b. „La Chambre bleue") tritt uns häufig entgegen und verleiht bei einer scheinbar nüchternen und streng objektiven darstellung einigen novellen eine überwiegend realistische färbung. Sogar in echt romantischen erzählungen finden sich kleinere züge in der darstellung, die für den realistischen charakter unseres autors sprechen könnten (vgl. z. b. die soldatenszenen in der „Chronique", und ferner „Mateo Falcone", „La Vénus d'Ille", „Colomba" usw.).

Hierzu ist nun zunächst zu bemerken, daß solche schilderungen durchaus in der minderzahl sind und daß ferner die schon erwähnten sechs novellen, die einen sehr starken realistischen einschlag zeigen, bis auf „Arsène Guillot“ und „L'Abbé Aubain“ zu den unbedeutenderen erzählungen unseres autors gehören. Mérimée hat diese psychologischen gesellschaftsnovellen wohl hauptsächlich aus dem grunde verfaßt, um darin moderne Pariser zustände desto schärfer und heftiger angreifen zu können. Denn wohl keiner unter den romantikern hat seiner ironie und entrüstung über die scheinheiligkeit und heuchelei der damaligen vornehmen gesellschaft so rückhaltslos und offen ausdruck gegeben wie Mérimée in seinen einheimischen erzählungen. Selbst wenn sich kein weiterer romantischer zug in diesen sechs novellen nachweisen ließe, würde uns schon die hier so stark hervortretende kampfesstimmung Mérimées allein beweisen, daß unser autor an seinen romantischen ideen stets unerschütterlich festgehalten hat. Endlich könnte man hier noch die tatsache geltend machen, daß von vornherein in der romantischen theorie und dichtung ein starkes realistisches element erkennbar ist, das bei der nüchternen gelehrtennatur Mérimées noch deutlicher als bei den anderen romantikern zum durchbruch kommen mußte. Dieser gedanke, auf den ich schon im ersten kapitel dieser arbeit gebührend hingewiesen habe, fällt gerade bei der beurteilung unseres autors besonders ins gewicht und erklärt viele züge in seinen werken, die bisher von den kritikern als rein realistisch angesehen worden sind.

d) Ironische Anspielungen auf die Romantiker und ihre Anschauungen.

Etwas anders verhält es sich mit den häufigen satirischen ausfällen, die Mérimée in seinen werken gegen die romantiker und ihre ideale richtet. Mérimée ist der spötter „par excellence“, der, um den leser zu täuschen, seine eigenen gefühle und anschauungen zuweilen in seinen werken verleugnet. Hier heißt es genau achtgeben, denn bald ist er aufrichtig in seinem spott über die schwächen und überspanntheiten der romantiker,

bald aber verstellt er sich nur und verheimlicht seine wahren empfindungen.

Vollkommen aufrichtig erscheint mir Mérimée in seinem spotte über die übertriebene empfindsamkeit und sentimentalität der romantiker, der in seinen werken immer und immer wiederkehrt. In den novellen sei hier nur auf einige besonders bezeichnende stellen hingewiesen (vgl. „Les Sorcières espagnoles" s. 328, „La Double méprise" s. 90). Mérimée ist der skeptische mann der tat, der energische charaktere und situationen bevorzugt und dem jede übertriebene, weichliche gefühlsschwärmerei fremd ist. In diesem einen punkte stellt er sich in direkten gegensatz zu den romantikern, aber er bekämpft auch hier nur ihre wirklichen schwächen. Denn man darf aus dieser tatsache heraus nicht, wie die meisten kritiker Mérimées, ohne weiteres den schluß ziehen, daß unser autor völlig kalt, erregungslos und unempfindlich in seinen werken sei. Vielmehr hat uns die untersuchung des subjektiven elementes in seinen novellen zur genüge bewiesen, daß Mérimée trotz häufiger verstellung und geheuchelter gleichgiltigkeit auch wahrer empfindung und teilnahme fähig ist (vgl. z. b. „Arsène Guillot").

Nicht so aufrichtig wie in seinem hasse gegen die romantische sentimentalität ist Mérimée hingegen in seinen zeitweiligen spöttischen anspielungen auf die „Couleur locale". Der deutlichste beleg hierfür findet sich in der vorrede, die Mérimée 1840 zu der zweiten auflage seiner „Guzla" schrieb. Aber auch in seinen novellen weist er auf die lokalfarbe oft direkt hin. Nicht immer sind aber diese anspielungen ironisch gemeint; Mérimée scheint dieses schlagwort der romantiker zuweilen ganz absichtslos im munde seiner personen zu verwenden (vgl. z. b. „La Double méprise" s. 70 und „Lokis" s. 70). Meistens will er jedoch, wie in der vorrede zur „Guzla", zweifellos die romantische lokalfarbentheorie verspotten, (vgl. z. b. „Les Sorcières espagnoles" s. 344 anm., „Colomba" s. 4 und „Lokis" s. 56). In diesen und ähnlichen satirischen ausfällen gegen die romantiker und die „Couleur locale" verleugnet sich Mérimée selbst. Denn gerade in den erzählungen, in denen er die lokalfarbe verspottet, verwendet er sie selbst besonders häufig und mit unübertrefflicher meisterschaft. Wie so oft in seinem leben

verstellt sich Mérimée auch hier wieder und sucht, dem leser seine wahren anschauungen zu verheimlichen. Er schämt sich gleichsam seines echt romantischen charakters, er will ihn nicht eingestehen und lieber nach außen hin als nüchterner, trockener skeptiker und rationalist gelten.

e) Andere unromantische Züge.

Neben dem bisher angeführten sind von den kritikern auch noch einige andere gründe geltend gemacht worden, die gegen die einreihung Mérimées unter die romantiker sprechen könnten. Hierher gehört vor allem die angebliche objektivität und zurückhaltung Mérimées in seinen werken. Diese behauptung der kritiker glaube ich, schon bei der untersuchung des subjektiven elements in der „Chronique" und in den novellen hinreichend widerlegt zu haben. Es kann allerdings nicht geleugnet werden, daß die teilnahme und das mitgefühl Mérimées nur ziemlich selten und versteckt in seinen werken zum durchbruch kommt und daß unser autor gerade an den packendsten stellen seiner erzählungen oft einen übertrieben gleichgiltigen, teilnahmlosen und ironischen ton anschlägt (vgl. z. b. „Le Vase étrusque", „La Partie de trictrac", „Carmen", „Lokis" usw.). Hier darf man wohl wieder eine absichtliche verstellung Mérimées annehmen, der seine empfindungen in seinem innern verschließt und dem leser gegenüber gern als kalter, erregungsloser spötter erscheinen will.

Auch der oft erhobene vorwurf, daß Mérimée gänzlich antipoetisch und infolgedessen antiromantisch sei, ist nicht aufrecht zu erhalten. Zwar hat Mérimée in seinen lyrischen und dramatischen werken niemals verse geschrieben, aber trotzdem zeugen die prosaballaden seiner „Guzla", die herrlichen improvisierten lieder Colombas und das kleine prosagedicht „La Perle de Tolède" deutlich genug von der hohen lyrischen begabung unseres autors. Mérimée ist zwar kein verseschmied, aber dafür ein hervorragender prosadichter gewesen.

Auch noch andere gründe, wie die scharfe beobachtungsgabe Mérimées und ein deutlicher naturalistischer zug in seinem wesen, sind von den kritikern in diesem zusammenhange angeführt worden. Doch alle diese scheinbar

unromantischen züge lassen sich schließlich aus dem wesen der französischen romantik selbst erklären oder sie beruhen auf einer absichtlichen verstellung des autors, die zu häufigen mißverständnissen und irrtümern bei seiner beurteilung anlaß geben mußte.

So sehen wir, daß sich namentlich in den späteren werken Mérimées in der tat einige deutliche nichtromantische elemente nachweisen lassen. Wir erkennen aber gleichzeitig, daß dieselben nur eine ziemlich nebensächliche rolle spielen und daß man sich hüten muß, ihnen eine allzugroße bedeutung beizumessen. Denn gerade auf dieses unromantische element haben die meisten kritiker Mérimées bislang ein übertriebenes gewicht gelegt und darüber die zahlreichen romantischen züge in seinem roman und seinen novellen fast völlig außer acht gelassen. In den obigen ausführungen hoffe ich, den beweis erbracht zu haben, daß wir, wie schon die jugendwerke, nun auch die „Chronique“ und die novellen Mérimées in ihrer hauptsache als echt romantische schöpfungen unseres autors auffassen dürfen.

Schlufs.

Prosper Mérimées literarische Stellung und sein Verhältnis zu den Führern der französischen Romantik.

Fasse ich meine untersuchungen noch einmal in kurzen worten zusammen, so komme ich zu dem resultat, daß Prosper Mérimée trotz einiger unromantischer züge in seinen späteren werken, doch im großen und ganzen als echter romantiker gelten muß. Inhaltlich sind fast seine sämtlichen literarischen erzeugnisse als überwiegend romantisch zu bezeichnen; nur in seinem stil, seinen trockenen gelehrten untersuchungen und endlich auch in seinem deutlichen spott über die romantische sentimentalität unterscheidet er sich von den übrigen romantikern. Alle anderen unromantischen züge unseres autors, die von den kritikern aufgezählt werden, erklären sich aus seiner allgemein bekannten und von ihm selbst eingestandenen vorliebe, sich dem leser gegenüber zu verstellen und seine wahren empfindungen und anschauungen zu verheimlichen. Das so oft betonte realistisch-naturalistische element in den werken Mérimées liegt ferner schon im wesen der romantik selbst begründet und tritt uns daher auch bei anderen romantikern mehr oder minder deutlich entgegen. Hierzu sei unter anderem nochmals auf das urteil eines älteren und eines jüngeren kritikers unseres autors verwiesen. So sagte schon vor mehr als dreißig jahren G. Brandes von ihm: „Keime zu späterem Naturalismus finden sich bei Mérimée so gut wie bei den anderen Romantikern, nur daß bei ihm die Liebe

zur Kunst die Nachahmung der Natur beherrschte".[1]) Noch klarer hat sich erst neuerdings G. Pellissier über Mérimée geäußert. Er sagt in seinem schon häufiger erwähnten werke „Le Réalisme du Romantisme" mit bezug auf Stendhal und Mérimée: *„Mérimée a la même aversion du lyrisme, de la sensiblerie, de ‚l'humeur élégiaque'; enfin, quoique bien autrement artiste, il se défend de ‚faire du style', il déteste la rhétorique, la phrase, il pousse la concision jusqu'à la sécheresse. Et tout cela pourtant ne l'empêche pas, lui non plus d'être un romantique. Il l'est, lui aussi, par son individualisme, par son admiration de ‚l'énergie', par son goût du caractéristique, du petit fait significatif . . ."*[2]) Auch Pellissier rechnet also unseren autor trotz deutlicher realistischer elemente in seinen werken, oder vielmehr gerade aus diesem grunde, zu den romantikern. Mag dieses urteil auch vielleicht etwas übertrieben klingen, so muß man doch zugeben, daß Mérimée so viele charakteristische romantische züge in seinen werken erkennen läßt, daß man ihn schon deswegen unmöglich von der romantischen schule trennen kann. Wie V. Hugo und die anderen führer der französischen romantik verrät auch er ein großes interesse für fremde dichter und literaturen und ist stark von ihnen beeinflußt; auch er haßt die moderne gesellschaft und schwärmt für das malerische mittelalter und für ferne länder und zonen; auch er liebt das unheimlich-fantastische in der art Hoffmanns; auch er zeigt häufig antithese und subjektive züge in seinen werken; auch er schildert mit vorliebe echt romantische charaktere. In der historisch getreuen darstellung mittelalterlicher sitten und anschauungen und in der beschreibung der lokalfarbe eines jeden landes ist er infolge seiner scharfen beobachtungsgabe und seiner gründlichen gelehrten kenntnisse den übrigen romantikern sogar bei weitem überlegen. Die romantische theorie V. Hugos erkennt auch er als maßgebend an, ja er befolgt sie in seinen werken eigentlich viel strenger und genauer als die anerkannten führer der französischen romantik. Er hütet sich vor übertreibungen, vor krankhafter empfindsamkeit, vor äußerlichkeitssucht und rhetorischem schwulst.

[1]) Vgl. G. Brandes, Die romantische Schule in Frankreich, s. 244.
[2]) Vgl. Pellissier, s. 194 f.

Als selbstbewußter, kraftvoller und energischer charakter schämt er sich der bald überall einreißenden weichlichen und unmännlichen sinnesart der romantiker, deren sonstige anschauungen er aber stets mit begeisterung verficht. Je mehr die späteren romantiker in trostlose weltschmerzlerei und übertriebene sentimentalität versinken, desto kälter, teilnahmloser und unempfindlicher stellt sich Mérimée in seinen werken. Mit beißender ironie greift er die schwächen und übertreibungen der romantiker an und erscheint so in seinen späteren novellen oft als ein direkter gegner ihrer ansichten. In wirklichkeit bleibt er aber trotz häufiger verstellung innerlich stets ein echter romantiker. Selbst in seinen letzten novellen verrät er noch dieselben romantischen anschauungen wie in seinem jugendwerke, dem „Théâtre de Clara Gazul". Nie hat er sich völlig von den romantikern losgesagt, trotzdem er in seinen späteren werken zeitweilig zu den realisten überzugehen scheint. Er ist, fern von den übertreibungen der eigentlichen romantiker, seinen romantischen jugendidealen auch im alter stets treu geblieben. So sehen wir trotz seiner strengen zurückhaltung, trotz seines nüchternen stiles und seiner stillen gelehrtennatur auch in Mérimée einen ausgeprägten vertreter der französichen romantik vor uns und können zum schlusse dieser arbeit nur wieder auf den trefflichen vergleich G. Brandes'[1]) hinweisen, der die literarische stellung unseres autors folgendermaßen definiert: „Die anderen Romantiker sprengten mit bunten Waffenröcken, mit vergoldeten Helmen und wehenden Fahnen auf den Kampfplatz. Mérimée dagegen ist der schwarze Ritter im romantischen Turnier!".

---

[1]) Vgl. Brandes, s. 245.

Berichtigungen.

1. Seite 7 unten (fußnote): Hinter Tableau de fehlt **la**.
2. „ 21, zeile 13 von unten: Lies **le** statt la.
3. „ 62, „ 3 „ oben: „ **atlantischen** statt stillen.
4. „ 64, „ 13f. „ oben: „ **Dostojewskij** statt Dostojevsky.
5. „ 91, „ 10 „ unten: „ **katholischen** statt katholischon.
6. „ 100, „ 12 „ unten: „ **getragene** statt getragenen.
7. „ 103, „ 4 und 18 von oben: Lies **und** statt nnd.
8. „ 104, „ 4 von oben: Lies **prophezeiung** statt prophezeihung.
9. „ 104, „ 17 „ unten: „ **persönlichkeiten** statt persönlickkeiten.
10. „ 105, „ 3 „ unten: Lies **repräsentieren** statt repäsentieren.
11. „ 107, „ 1 und 5 von oben und fußnote 1: Lies **œuvre** statt oeuvre.
12. „ 107, „ 12 „ unten: Lies **auch** statt aueh.
13. „ 111, „ 17 „ oben: „ **verachtung** statt verachtnng.
14. „ 112, „ 1 „ unten: „ **enthält** statt enthäit.
15. „ 140, „ 1 „ oben: „ **Ägypten** statt Agypten.

Druck von Ehrhardt Karras G. m. b. H. in Halle (Saale).

ROMANISTISCHE ARBEITEN

HERAUSGEGEBEN

VON

DR. KARL VORETZSCH

O. PROFESSOR DER ROMANISCHEN PHILOLOGIE AN DER UNIVERSITÄT
HALLE-WITTENBERG

VII

WERNER MULERTT

LAISSENVERBINDUNG UND LAISSENWIEDERHOLUNG
IN DEN CHANSONS DE GESTE

HALLE A. S.
VERLAG VON MAX NIEMEYER
1918

LAISSENVERBINDUNG UND LAISSENWIEDERHOLUNG

IN DEN

CHANSONS DE GESTE

VON

WERNER MULERTT

HALLE A. S.
VERLAG VON MAX NIEMEYER
1918

Inhaltsverzeichnis.

Seite

Literaturverzeichnis VIII

Einleitung 1

I. Kapitel. Wiederholungen verschiedener Art außerhalb und innerhalb der Chansons de geste 4

a) Kürzere oder längere Wiederholung in moderner Poesie . . 4

b) Orientalischer Parallelismus membrorum 7

c) Germanische Variation 9

d) Epische Stereotypität der Ausdrücke, d. h. wiederholte Wiederkehr von Wort, Wendung, Vers bei Homer, im slavischen (auch indischen) Heldenlied, in den Chansons de geste . . . 12

II. Kapitel. Die den Chansons de geste eigentümlichen Wiederholungsformen 25

A. Laissenverknüpfung 26

1. Gleichanfang, Gleichausgang 26

2. Zusammenfassung am Laissenanfang (Resümee) 28

a) in der Form des Nebensatzes 29

b) in der Form des Hauptsatzes 31

c) kurze Situationsangabe 35

3. Recommencement 39

a) Gleiche Verszahl, gleicher Inhalt jedes Verses 40

b) Ungleiche Verszahl durch Plus oder Minus an Versen innerhalb des Recommencements 44

c) Bei gleicher Verszahl veränderte Inhaltsverteilung auf den einzelnen Vers 46

d) Ungleiche Verszahl durch Kürzung, Dehnung oder sonstige Änderung der B-Laisse 48

α) Zusammenziehung S. 48. β) Zerdehnung S. 50. γ) Sonstige Änderung S. 51.

Seite

e) Verschiebung der Vers- oder Gedankenfolge in der B-Laisse 55
f) Einschiebung nicht wiederholter Verse zwischen A- und B-Laisse 59
α) Einschubverse am Ende der A-Laisse S. 59.
β) Einschubverse am Anfang der B-Laisse S. 63.
g) Formelle Recommencements 67
h) Kurzvers und Recommencement 69

4. Antecipationen 71
a) Ankündigung des Inhaltes einer folgenden Chanson oder des neuen Teiles einer solchen 72
b) Erwähnung späterer Ereignisse der Handlung 74
c) Knappe Vorausnahme von Tatsachen, die alsbald ausführlich entwickelt werden 76

B. Laissenwiederholung 80

1. Allgemeines 80

2. Echte Wiederholungslaissen 81
a) Die ganze B-Laisse wiederholt das Ende der A-Laisse 82
b) Die A- und B-Laisse sind beide in ihrer ganzen Ausdehnung Wiederholungslaissen 86
c) Die B-Laisse ist in ihrem Anfange eine Wiederholung der A-Laisse, führt die Handlung aber fort 88
d) Der letzte Teil von Laisse A wird von Laisse B und C (von beiden in ihrer Gesamtheit) wiederholt 91
e) Laisse A und B sind völlig, C nur im Anfangsteile Wiederholungslaissen 93
f) Alle drei Laissen sind totale Wiederholungslaissen . . 94
g) Von Laisse A ist nur das Ende, von C der Anfang, B dagegen ist in ihrer Gesamtheit beteiligt 96

3. Unechte Wiederholungslaissen, ähnlich eingeteilt wie die echten, Beispiele aber nur für fünf von den sieben Unterarten 98

III. Kapitel. Die Wiederholungen in den einzelnen Chansons de geste 109
A. Die der Überlieferung nach ältesten Epen 110
B. Wilhelmsepenkreis 117
C. Merovingerepos und Karlsepen 122
D. Lothringer Epen 125
E. An das Rolandslied anschließende Chansons de geste 126
F. Kleinere Epenkreise 128
G. Jüngere auf Tradition beruhende Epen 131
H. Jüngere Neudichtungen 133
Ergänzende Bemerkungen 134

Seite
IV. Kapitel. Die Entstehung der epischen Wiederholungen 141
1. Allgemeines 141
2. Die möglichen Grundlagen 148
a) Volkstümliche Kunst 149
b) Die germanische Abstammung 160
c) Kirchlicher Einfluß 164
3. Die einzelnen Wiederholungsformen 168
a) Vorbemerkungen 168
b) Recommencement und Zusammenfassung 172
c) Wiederholungsstrophen 175
1. (Unechte) Wiederholungsstrophen aus ähnlicher Wiedergabe ähnlicher Handlungen 175
2. Künstlerisch wirkende Wiederholungslaissen 176
3. Die Interpolationstheorie 177
Übersicht über die Ergebnisse 192

Literatur.

A. Texte.

1. Chansons de geste.

Aigar et Maurin, Bruchstücke einer Ch. d. g., nach der einzigen Hs. in Gent herausgeg. v. Dr. Alfred Broßmer, Roman. Forsch. XIV, p. 1 ff. Erlangen 1903.

Aiol, chanson de geste, publ. d'après le ms. unique de Paris par Jacques Normand et Gaston Raynaud, Soc. d. a. t. fr. Paris 1877.

Aiol et Mirabel und Elie de Saint Gille, hgg. v. W. Foerster. Heilbronn 1876 — 82.

Aliscans, Krit. Text von E. Wienbeck, W. Hartnacke, P. Rasch. Halle 1903.

Amis et Amiles, nach der Pariser Handschrift herausgeg. von Konrad Hofmann.[2] Erlangen 1882.

*Anseïs de Cartage, herausgeg. von Joh. Alton, Bibl. Lit. Ver. CXCIV. Tübingen 1892.

Aquin, Le roman d'— ou la conqueste de la Bretaigne par le roy Charlemaigne, ch. d. g. du XIIe siècle p. par F. Joüon des Longrais, Soc. des biblioph. bret. Nantes 1880.

*Auberi le Bourgoing: Tobler, Adolf, Mitteilungen aus altfrz. Handschr. I. Leipzig 1870.

*Aye d'Avignon, ch. d. g., d'après le ms. unique de Paris par F. Guessard et P. Meyer, Anc. p. d. l. Fr. Paris 1861.

Aymeri de Narbonne, chanson de geste, publ. d'après les mss. de Londres et de Paris par Louis Demaison, Soc. d. a. t. fr. Paris 1887.

Bataille Loquifer I, édition critique d'après les mss. de l'Arsenal et de Boulogne par J. Runeberg, Acta Soc. scient. Fennicae XXXVIII, 2. Helsingfors 1913.

Berte aus grans piés, Li roumans de —, par Adenés li rois, publ. par Aug. Scheler. Bruxelles 1874.

Boeve de Haumtone, Der anglonormannische —, herausgegeben von Albert Stimming, Biblioth. Normann. VII. Halle 1899.

Bueves de Commarchis par Adenés li Rois, chanson d. g. publ. par Aug. Scheler. Bruxelles 1874.

Chançun de Guillelme, Französisches Volksepos des XI. Jahrh., krit. herausgeg. von Herm. Suchier, Bibl. Norm. VIII. Halle 1911.

Charroi de Nîmes, a) die ersten 421 Verse krit. hgg. in Recueil d'anc. textes . . . p. p. Paul Meyer (II, p. 237 ff.). Paris 1877.

— *b) Der Rest nach dem Abdruck des ganzen Gedichtes in W. J. A. Jonckbloet, Guillaume d'Orange p. 73 ff., bezw. 84 ff. La Haye 1854.

Chevalerie Vivien, chanson d. g., publ. p. A. L. Terracher, Lecteur à l'université d'Upsala I. Textes. Paris 1909.

Couronnement Louis, Le — . . . publ. p. E. Langlois, Soc. d. a. t. fr. Paris 1888.

*Daurel et Beton, ch. d. g. provençale publiée d'après le ms. unique par Paul Meyer, Soc. d. a. t. fr. Paris 1880.

Destruction de Rome, première branche de la chanson de geste de Fierabras publ. par Gustav Gröber, Romania II, 1 ff. Paris 1873.

*Doon de Maience, publ. d'après les mss. de Montpellier et de Paris par A. Pey, Anc. p. d. l. Fr. Paris 1869.

*Elie de Saint Gille, ch. d. g. publ. p. Gaston Raynaud, Soc. d. a. t. fr. Paris 1879.

*Enfances Ogier, par Adenés li Rois publiée d'après un ms. de la Bibl. de l'Ars. par Aug. Scheler. Bruxelles 1874.

Enfances Vivien, ch. d. g., publiée par C. Wahlund et H. von Feilitzen, édition précédée d'une thèse de doctorat servant d'introduction p. Alfred Nordfelt, Upsala 1895.

Entrée d'Espagne, publ. d'après le ms. unique de Venise p. Antoine Thomas, Soc. d. a. t. fr. Paris 1913.

*Fierabras publ. sous la direction de M. F. Guessard, Anc. p. d. l. Fr., Paris 1860.

Floovant, publ. par H. Michelant et F. Guessard, Anc. p. d. l. Fr., Paris 1858. — Dazu P. Gehrt, Zwei afz. Bruchstücke des Floovant, Rom. Forsch. X, 248 ff.

*Florence de Rome, la chanson de — p. p. A. Wallensköld, Soc. d. a. t. fr. Paris 1907 ff.

Folque de Candie von Herbert le Duc de Dammartin, nach den festländ. Handschriften herausgegeben v. O. Schultz-Gora, Ges. f. rom. Lit. Dresden 1909 ff.

*Galiens li Restorés, Schlußteil des Cheltenhamer Guerin de Monglane veröffentl. v. Edmund Stengel. Marburg 1890.

Garin le Loherain publ. par Paulin Paris, Rom. d. douze P. II, III. Paris 1833—1835.

*Gaufrey, ch. d. g. publ. d'après le ms. unique de Montpellier, Anc. p. d. l. Fr. Paris 1859.

*Gaydon, ch. d. g. publiée d'après les trois mss. de Paris par F. Guessard et S. Luce, Anc. p. d. l. Fr. Paris 1862.

*Girard de Viane, Le roman de —, par Bertrand de Bar-sur-Aube p. p. P. Tarbé, Collect. des poètes de Champ. ant. au 16e siècle. Reims 1850.

Gormunt et Isembart, Fragment de —, Text nebst Einleitung, Anmerkungen u. vollst. Wörterbuch v. Robert Heiligbrodt, Rom. Stud. III, 549 ff.

Guerre d'Espagne, Fragment d'une —, publiée par Paul Meyer, Romania XXXV, p. 22—26. 1906.

Gui de Bourgogne, ch. d. g. publ. d'après les mss. de Tours et de Londres par F. Guessard et H. Michelant, Anc. p. d. l. Fr., Paris 1858.

*Gui de Nanteuil, ch. d. g., publ. d'après les deux mss. de Montpellier et de Venise par Paul Meyer. Paris 1861.

Haager Fragment: siehe Suchiers Abdruck, Übersetzung u. Facsimile in Nerbonois II, p. 167 ff.

Hervis von Metz, Vorgedicht der Lothringer Geste nach alten Handschriften herausgeg. von Edmund Stengel, I. Bd.: Text und Varianten, Ges. f. rom. Lit. Dresden 1903.

Huon de Bordeaux, publ. sous la direction de M. F. Guessard, Anc. p. d. l. Fr. Paris 1860.

Jourdains de Blaivies (zugleich mit Amis et Amiles), herausgeg. von K. Hofmann.[2] Erlangen 1882.

Karls des Großen Reise nach Jerusalem und Constantinopel, afz. Heldengedicht, herausgeg. v. Ed. Koschwitz, 6. Aufl. 1913.

Mainet, Fragment, p. p. G. Paris, Rom. IV, 304 ff. (1875.)

Moniage Guillaume I, publ. p. Wilhelm Cloëtta, Soc. d. a. t. fr. Paris 1906.

Moniage Guillaume II, publ. p. Wilhelm Cloëtta, Soc. d. a. t. fr. Paris 1906.

Mort Aymeri de Narbonne, publ. p. J. Couraye de Parc, Soc. d. a. t. fr. Paris 1884.

Mort de Garin le Loherain, poème du XIIe siècle p. p. Édélestant du Meril, Paris 1862.

*Nerbonois, Li —, ch. d. g., publ. p. Herm. Suchier, Soc. d. a. t. fr. Paris 1898.

Ogier de Danemarche, La chevalerie —, par Raimbert de Paris [p. p. Barrois]. Paris 1842. — Daraus: Balduins Tod, Episode a. d. afz. Ogierepos nach den Hss. und Bearbeitungen mitget. von C. Voretzsch (Doctorenverzeichnis d. Phil. Fak.). Tübingen 1910.

Orson de Beauvais, ch. d. g. du XIIe siècle, publiée par G. Paris, Soc. d. a. t. fr. Paris 1899.

*Otinel, chanson d. g., publiée d'après les mss. de Rome et de Middlehill par F. Guessard et H. Michelant. Paris 1858.

*Parise la Duchesse, ch. d. g., 2e édition d'après le ms. unique de Paris, publ. p. F. Guessard et L. Larchey. Paris 1860.

*Prise de Cordres et de Sebille, La —, ch. d. g. du XIIe siècle, p. p. Ovide Densusianu, Soc. d. a. t. fr. Paris 1896.

*Prise d'Orange: in Jonckbloet, Guill. d'Orange, ch. d. g. des XIe et XIIe siècles, p. 113—162. La Haye 1854.

Rainouartslied: in dem diplom. Abdruck La chanciun de Willame, Chiswick Press. London 1903. — L'Archanz. Freiburg 1904 (von G. Baist).

Raoul de Cambrai, ch. d. g., p. p. P. Meyer et A. Longnon, Soc. d. a. t. fr. Paris 1882.

Renaus de Montauban oder die Haimonskinder, altfrz. Gedicht nach den Hss. herausgegeben von H. Michelant, Bibl. Lit. Ver. Stuttgart 1862. — (Die meisten Zitate nach Les Quatre Fils Aymon, p. p. F. Castets Rev. langues rom. Bd. 49 ff.)

Rolandslied, Krit. Ausgabe v. Edmund Stengel. I. Leipzig 1900.

Saxenlied, Jean Bodels —, herausgeg. von F. Menzel u. E. Stengel = Ausg. u. Abhdlg. XCIX. Marburg 1906.

* * *

Mit * versehen sind diejenigen chansons de geste, die außer bei der charakterisierung der einzelnen epen (im III. Kapitel) garnicht oder nur ausnahmsweise herangezogen worden sind.

2. Andere Texte.

Alexis, La vie Saint —, publ. p. G. Paris, nouv. éd. Paris 1903.
Aucassin et Nicolette, Texte critique p. Hermann Suchier, 7e éd. Paderborn 1909.
Audigier: in Barbazan, Fabliaux et contes des poètes français . . . Tome IV. Paris 1808.
Bartsch, Karl, Altfranz. Romanzen und Pastourellen. Leipzig 1870.
Boëthiuslied, Das altprov., siehe Appel, Prov. Chrestomathie (Nr. 105)[4], 1912 p. 147.
Boiardo, Matteo Maria, Orlando innamorato di — riscontrato sul codice Trivulziano e su le prime stampe da Francesco Fòffano (Collezione di opere inedite o rare), 1—3. Bologna 1906 ff.
Chansons populaires des XVe et XVIe siècles avec leurs mélodies, p. p. Th. Gerold, Bibl. rom. 190—192.
Fierabraccia et Ulivieri, El cantare di —, ital. Bearbeitung der ch. d. g. Fierabras, herausgeg. v. Edmund Stengel, Ausg. u. Abh. II. Marburg 1881.
Nalas und Damajanti, aus dem Sanskr. übersetzt von Franz Bopp. Berlin 1838.
Olivier, Paul, Les chansons de métiers. Paris 1910.
Rosen, G., Bulgarische Volksdichtungen. Leipzig 1859.
Roese, Eduard, Lebende Spinnstubenlieder. Berlin 1911.
Schultz-Gora, Oskar, Zwei altfranzös. Dichtungen.[3] Halle 1916.
Talvj, Volkslieder der Serben, metr. übersetzt. Leipzig 1853.
Volkslieder, Serbische —, herausgeg. v. M. Ćurčin, Inselbücherei 140. Leipzig o. J.

B. Häufiger zitierte Erläuterungsschriften.

Bédier, Joseph, De l'autorité du ms. d'Oxford pour l'établissement de la chanson de Roland, Rom 41 (1912) p. 331 ff., s. auch Légendes épiques t. III, p. 461 ff.
Dietrich, Otto, Über die Wiederholungen in den altfranzösischen chansons de geste, Rom. Forsch. I, p. 1—48. (1883.)
Gautier, Léon, Les Épopées françaises 5 vol., 2 éd. Paris 1878.
Gröber, Gustav, Die handschriftlichen Gestaltungen der ch. d. g. Fierabras. (Diss.) Leipzig 1869.

Gröber, Gustav, Französische Literatur in Gröbers Grundr. der Roman. Philologie, II. Band I. Abt. Straßburg 1902.
— in Zeitschr. f. roman. Phil. 6, 492 ff.
Heinzel, Richard, Über den Stil der altgerman. Poesie, Straßb. Quellen u. Forschungen. X. 1875.
— in Anzeiger der Zs. f. deutsch. Altert. XV, 154 ff.
Hilka, Alfons, Die direkte Rede als stilist. Kunstmittel in den Romanen des Kristian von Troyes. Halle 1903.
Lindner, F., Die chanson de Roland und die altenglische Epik, Rom. Forsch. VII.
Meier, John, Werden und Leben des Volksepos. Halle 1909.
Nordfelt, Alfred, siehe oben (A. Texte) Chevalerie Vivien.
— Les couplets similaires dans la vieille épopée française. Progr. Stockholm 1893.
Pakscher, Arthur, Zur Kritik u. Geschichte des afz. Rolandsliedes. Berlin 1885.
Paris, Gaston, La littérature française au moyen-âge.[3] Paris 1905.
Steinthal, Hajim, Das Volksepos, Zeitschr. f. Völkerpsych. V, 1—57.
Stengel, Edmund, Romanische Verslehre in Gröbers Grundr. d. rom. Phil. II, 1.
Stimming, Albert, Provenzal. Literatur in Gröbers Grundr. II, 2.
— Über den provenzal. Girart von Rossillon. Ein Beitrag zur Entwicklungsgeschichte der Volksepen. Halle 1888.
Suchier, Hermann, Französische Literaturgeschichte (des Ma.) in Suchier-Birch-Hirschfeld, Französ. Litgesch. Bd. 1.[2] Leipz. 1913.
Tavernier, Wilhelm, Vorgeschichte des altfranz. Rolandsliedes. Berlin 1903.
Tobler, Adolf, Über das volkstümliche Epos der Franzosen, neu abgedruckt Verm. Beitr. V.
Viereck, A., Über den Abschluß der Tiraden im altfrz. Rolandsliede und in anderen altfrz. Epen. Diss. Greifswald 1902.
Voretzsch, Karl, Einführung in das Studium der altfranz. Literatur.[2] Halle 1913.
Ziller, Fritz, Der epische Stil des altfrz. Rolandsliedes. Progr. Magdeburg 1883.

Berichtigungen und Nachträge.

Abgesehen von kleineren irrtümern oder druckfehlern, die der leser selbst erkennen und bessern wird, sind mir bisher folgende fehler aufgefallen, die ich zu berichtigen bitte.

---

p. 13, zeile 16 lies: *der Mahābhārata, das Poema del Cid . . .*

p. 22, zeile 2 von unten lies: *aus dem M.*
ebenda letzte zeile ist *hierhergestellt* für *wiederhergestellt* zu setzen.

p. 51, zeile 8 von unten tilge das eine *zwischen.*

p. 58, in den beiden letzten zeilen ist e_2 und d_2 zu tauschen, die anmerkung zu tilgen.

p. 59, zeile 3 lies: *C*-laissenanfang, zeile 5: *B*-laissenende.

p. 65, zeile 17 von unten: *s o. p. 62* anfügen.

p. 78, zeile 7 von unten: *vgl. auch p. 53 anm. 1* hinzuzufügen.

p. 81, letzte zeile: *vgl. dazu Diez, Die erste portugies. Kunst- und Hofpoesie (1863), das p. 98 abgedruckte lied und Jeanroy, Orig. de la poésie lyr. en Fr. 1889 p. 309.*

p. 110, zeile 10 von unten streiche den satz: *Nicht gerechnet . . .* usw. mit der anmerkung.

p. 116 anm. 1 sollte vor allem auf *p. 174* hingewiesen sein.

p. 164, zeile 19 hat der satz zu lauten: *der stellung von recommencement und zusammenfassung zu der gesamtheit der erscheinungen bei der erklärung mehr beachtung schenken . . .*

p. 166, zeile 18 und 20 habe ich die Gundolfsche scheidung zwischen urerlebnissen und bildungserlebnissen zu hilfe genommen (s. dessen 'Goethe' ²Berlin 1918).

Einleitung.

Von der laissenform, vom zehnsilbner und von der assonanz abgesehen ist kaum ein formales element für die französischen heldenepen des mittelalters so wesentlich wie die wiederholungen in der erzählung: recommencements und wiederholungslaissen, antecipationen, gleichanfänge und gleichausgänge usw. Sie waren darum auch wiederholt schon gegenstand wissenschaftlicher erörterungen.

Den bau der laissen oder strophen, den der einzelnen verszeilen nach herkunft und nach herrschenden regeln zu untersuchen, heißt verskunde treiben. Die erforschung der erzählungswiederholungen bildet dagegen nach dem üblichen sprachgebrauch einen teil der erforschung des stiles.

Benedetto Croce hat stil als individuellen geistigen ausdruck definiert und im historischen teil seiner ästhetik auf eine stattliche zahl von vorgängern hingewiesen, namen von gutem klange wie Vico, Schleiermacher, De Sanctis, Fiedler u. a., deren anschauungen bereits in ähnliche richtung liefen. Was Croce theoretisch zuerst formuliert hat, ist praktisch bei der erledigung einzelner aufgaben von bedeutenden literaturforschern — und auch sonst in den geisteswissenschaften — schon immer geleistet worden. Die strenge wissenschaft, die sich in selbstüberwindendem bescheiden an das tatsächlich gegebene hält, muß bei der äußeren technik halt machen, der stil, die in der technik sich auswirkenden individuellen kräfte, — gerade das wertvollste — ist ihr unerreichbar, weil sie hier für methodisches arbeiten auf feste grenzen stößt. Daß zwar nicht jeder, der literaturgeschichtliche studien treibt, wohl aber mancher forscher, der zu höchster

selbstkritik emporgestiegen ist und zugleich eine starke geistige kraft des nachschaffens besitzt und bewahrt, über die äußerlichkeiten der technik hinweg zu dem kernpunkte der intuition, die sich im literaturwerk form gibt und ausspricht, vorzudringen vermag, ohne die einzeltatsachen gröblich vergewaltigen, ohne phantast im bösen sinne des wortes werden zu müssen, — diesen lebenspendenden glauben der wissenschaft durch ein system bestärkt zu haben, das gegenüber der metaphysik die nötige zurückhaltung bewahrt und doch die wirklichkeit wie die dichtung nicht durch die logik erwürgt, das ist Croces verdienst.

Das, was ich im folgenden untersuche, sind indessen nichts als teile einer traditionellen technik, die nur in wenigen fällen geistigen ausdruck zu veräußerlichen scheinen. Der grenzen meiner zeit und meiner kraft bewußt, habe ich mich mit der untersuchung dieses technischen begnügt und nur selten darüber hinausgewiesen[1]). Vielleicht vermag künftig jemand in dieser beziehung einiges zu meinen untersuchungen hinzuzufügen.

Gänzlich angemessen dem rein technischen, d. h. der praktischen veräußerlichung einer ästhetischen vision, ist das ziel, das die wiederholungen in den chansons de geste zu verfolgen scheinen: die verbindung der laissen. Ob dies ziel nun in Suchiers sinne als eine folge der anpassung an die unaufmerksamkeit des publikums oder ob es als memorierstütze der vortragenden oder anderswie aufzufassen ist[2]), gleichviel, solche theorien könnten nicht auftauchen, wenn nicht in der wiederholungstechnik der ch. d. g. oft der ausdruck des persönlichen hinter den praktischen alltags- und jedermannsbedürfnissen des mitteilens zurückträte.

Die folgenden untersuchungen wurden aufgebaut auf grund einer anzahl von texten, die im literaturverzeichnis

---

[1]) An vorarbeiten solcher art fehlt es auf dem gebiet der chansons de geste gänzlich, die eigentlichen kenner dieses arbeitsfeldes sind diese wege nicht gegangen. — Ein versuch ist etwa Carl Vosslers skizze über das Rolandslied in 'Frankreichs Kultur im Spiegel seiner Sprachentwicklung'. Heidelberg 1913, p. 56—57.

[2]) Vergleiche dazu die ausführungen in kapitel IV.

daran kenntlich sind, daß sie nicht mit * versehen sind. Es sind nur solche darunter aufgenommen worden, die in einer moderne ansprüche befriedigenden kritischen form bereits vorliegen. Über diese zahl bin ich ohne rücksicht auf dergleichen bedenken zur vervollständigung nur im III. kapitel hinausgegangen, wo die hinzuziehung keine gefahren für die hauptsächlichsten untersuchungsergebnisse haben konnte.

I. Kapitel.

Erzählungswiederholungen verschiedener Art — aufserhalb und innerhalb der chanson de geste-Dichtung.

Von dem engen kreise der alten französischen nationalepik darf sich der blick, nach vergleichsobjekten suchend, einmal in die weltliteratur wenden. Steht die wiederholungserscheinung, wie wir den ganzen hierher gehörigen komplex gemeinsam nennen wollen, ganz und gar vereinzelt in ihrer art da oder findet sich in epischer oder lyrischer poesie sonst irgendwo analoges? Was man dabei auch heranzieht, es wird sich nichts finden, das eine genau entsprechende rolle spielt wie die wiederholungen der chansons de geste.

a) Kürzere oder längere Wiederholung in moderner Poesie.

Da die dichtung — wie alle kunst überhaupt — dem individuum die größte freiheit der gestaltung, welche theoretische regeln immer nur teilweise und zeitweilig einschränken, sichert, sind die sprachlichen formen, zu denen der dichter greift, von höchster vielseitigkeit. Auch wiederholung von worten und sätzen findet sich darum häufig genug in der dichterischen diktion — wobei wiederum die anwendung im einzelnen eine sehr verschiedene sein kann.

Beim modernen dichter — den begriff modern nicht allzu eng gefaßt — wird die wiederholung in den meisten fällen in einer gelegentlichen und zweckvollen anwendung bestehen, indem ein kluges erwägen oder eine aus dem innersten strö-

mende notwendigkeit zu dem gebrauche der wiederholung getrieben hat.

An erster stelle sei hier ein sehr auffallendes beispiel genannt, das in Mistrals Calendau den übergang zwischen dem 2. und 3. gesang bildet — ein vortreffliches modernes beispiel von recommencement-bildung, ähnlich der in den französischen epen des mittelalters:

Sarien vint milo, à prene au sèti,
Respond, me farien pas calèti!
Ai l'amour! e's l'amour lou meiour di segound. —
Acò disènt, de la mountagno
Davalo en quatre saut, e gagno
De païs nòu e de loungagno,
La vèsto sus l'espalo e fièr coume un Gascoun.

(Anfang des 3. gesanges.)

Alerto! pèr mounto-davalo,
Emé la vèsto sus l'espalo
E fièr coume un Gascoun, lo jouine Calendau
Gagno païs. Queto entre-presso
Incoumparablo en alegresso!
Ana mouri pèr sa mestresso
O bèn la derrabant is arpo d'un catau, . . .

Paul Verlaine, den ich von den französischen lyrikern nenne, hat mit hilfe der wiederholung besonders weiche stimmungen zum ausdruck gebracht. Manchmal wiederholt die letzte zeile der strophe die erste derselben (so auch gern bei Baudelaire, Fleurs du Mal, z. b. p. 137 f., 150 f.), auch wiederholung innerhalb der strophe findet statt, gern verwendet ist auch die dem recommencement entsprechende form:

Laissez-moi vous aimer en toute charité,

Laissez-moi, faites-moi de toutes mes faiblesses
Aimer jusqu'à la mort votre perfection,
Jusqu'à la mort des sens et de leurs mille ivresses,
Jusqu'à la mort du coeur, orgueil et passion.

Jusqu'à la mort du pauvre esprit lâche et rebelle
Que votre volonté . . . (Prière du Matin, p. 267 ff.)

Vgl. ferner pp. 253, 291 u. 297 in Coppées Auswahl[45] (1912).

Solche gelegentliche künstlerische einfälle finden sich auch in prosa: hier wie in versen kommen sie an jeder stelle vor, zeichnen besonders gern den übergang zu neuen abschnitten aus, ob es wie in Calendau ein neuer hauptabschnitt

ist oder nur ein kleinerer gedankenabschnitt innerhalb der erzählung. Man vgl. etwa Victor Hugo, Les Misérables (Nelson I, p. 221):

> Elle avait les mains hâlées et toutes piquées de taches de rousseur, l'index durci et déchiqueté par l'aiguille, une mante brune de laine bourrue, une robe de toile et de gros souliers. C'était Fantine.
>
> C'était Fantine. Difficile à reconnaître . . .

Auch Pierre Loti gewinnt der wiederholung von worten und sätzen manche wirkung ab. Im Pêcheur d'Islande V, XI heißt es:

> Une nuit d'août . . . avaient été célébrées ses noces avec la mer.
> Avec la mer qui autrefois avait été aussi sa nourrice.

So und ähnlich sind wiederholungen, kürzer oder länger, vielfach vorhanden, auch in der deutschen literatur der gegenwart sind beispiele häufig[1]). Es ist kein zweifel, daß gerade der übergang zum neuen abschnitt zur wiederholung besonders reizt — man braucht zu dieser feststellung nicht einmal nur die dichter und romanschriftsteller zu durchsuchen.

Größeren umfang hat eine wiederholung wie sie Schillers Siegesfest in folgenden (und in anderen) versen bietet:

> Denn so lang die Lebensquelle
> Schäumet an der Lippen Rand,
> Ist der Schmerz in Lethes Welle
> Tief versenkt und festgebannt.
> Denn so lang die Lebensquelle
> An der Lippen Rande schäumt,
> Ist der Jammer weggeträumt,
> Fortgespült in Lethes Welle.

Hier ist der sinn der wiederholung — als chorstrophe — ein ganz besonderer; die wirkung ist den oben zitierten fällen immerhin verwandt.

Eine andersartige würdigung verlangen einige archaïsierende beispiele, die Victor Hugo geliefert hat. In der Légende des siècles hat er beim nachdichten alter französischer

---

[1]) Man vgl. Fontane, L'Adultera XIX ende und XX anfang; ders., Cécile (Berliner Rom., bd. II, p. 277), ferner Heinrich Mann, Schlaraffenland, anfang des kap. IX. — Für die lyrik sei nur auf die raffinierte bedeutung der wiederholung in verschiedenen gedichten Chr. Morgensterns aus dem bande 'Palmström' verwiesen.

und spanischer epenstoffe die epische technik der alten Franzosen einige male angewendet. Indessen beschränkt er sich im Aymerillot auf zwei resümeezeilen nach altfranzösischem vorbild, während im Cid exilé II der zweite abschnitt (Le Cid n'existe plus . . .) eine kunstvolle, freie und bereichernde wiederholung dessen ist, was der erste abschnitt enthalten hatte.

Victor Hugo hat sich hier nicht ohne absicht in die abhängigkeit von einer festen poetischen technik der wiederholung begeben. Neben der völlig freien und einmaligen wiederholung, für welche die bisherigen zitate zeugnis ablegen, besteht nämlich eine andere, in der weltliteratur weit verbreitete, die, gewisse literaturgebiete ergreifend, in ihnen zur regelmäßigen erscheinung geworden ist. Noch heute lebt ein solcher zwang zur wiederholung in einzelnen zweigen des volksliedes. Als hierher gehörig kann man u. a. den refrain ansehen, dann aber wiederholungen, die in ihrer art mit den oben aus romanen zitierten fällen ähnlichkeit haben[1]). Primitive zustände der kultur haben zu weiter verbreitung verschiedenartiger wiederholungs-, parallelitäts- oder variationserscheinungen geführt: die wichtigsten sind von den Orientalen und von den Germanen ausgebildet worden, ferner hat fast zu allen zeiten volksmäßige epik in etwas verändertem sinne von wiederholung und verwandten erscheinungen gezehrt, allen voran die französische epik des mittelalters.

b) Orientalischer Parallelismus membrorum.

Die althebräische dichtung hat unzweifelhaft in gewissen fällen des bekannten parallelismus membrorum eine form des wiederholens geübt. „Die poetische Rede[2]) zerfällt ziemlich regelmäßig in kleine, scharf eingeschnittene rhetorische Glieder, die oft aus einer bestimmten Zahl dem Sinne nach haupt-

[1]) Siehe manches beispiel in den liedersammlungen Herders, Uhlands u. a., namentlich französische lieder, bei denen die technik besonders streng ist (darüber unten). Im slavischen volks- und heldenlied ist die wiederholung von besonderer eigenart (auch darüber unten).

[2]) Hermann Gunkel, Die israelitische Literatur in „Die orientalischen Literaturen“ (Kultur d. Gegenw. von Hinneberg). 1906, p. 53.

betonter Wörter bestehen, und von diesen Gliedern gehören gewöhnlich je zwei dem Sinne nach zusammen, sei es daß sie einander parallel sind — daher der Name der Erscheinung — oder daß sie ein anderes logisches Verhältnis haben. Diese Erscheinung, die auch im Ägyptischen und besonders im Babylonischen wiederkehrt, erklärt sich ursprünglich wohl aus der Sitte, die Gedichte im Wechselgesang aufzuführen, die uns im Alten Testament hier und da bezeugt ist."

Die vier arten des parallelismus, die J. L. Saalschütz[1]) unterschied. deren erste er synonym, die zweite und dritte synthetisch und die vierte antithetisch nannte, sind folgende:

1. Der zweite teil gibt nur in anderen worten dasselbe wieder, was im ersten teile schon dagewesen ist.

1. Mose 4, 23: Adah und Zilah, höret meine Stimme! Frauen Lamechs, vernehmet meine Rede!

Psalm 114 ist ganz in dieser art durchgeführt:

Als Israel aus Ägypten zog,
das Haus Jakobs aus fremdem Volk,
Ward Juda Jovas Eigentum,
Israel Gottes Königreich (usw.).
(Übersetzung Bellermann.)

Psalm 33, 13, 14: Von dem Himmel blickt der Ewige,
Siehet die Sterblichen alle,
Schaut von heiliger Veste
Auf die Erdenbewohner.

2. Die zweite zeile enthält zum teil eine wiederholung, zum teil aber auch eine fortsetzung des inhalts der ersten zeile.

Psalm 115, 14: Mehre der Ewige euch doch!
So euch wie eure Kinder.

3. Beide teile sind zwar nicht an inhalt gleich, aber sind getrennte stücke eines und desselben ganzen.

1. Mose 4, 24: Trifft Kain sieben mal die Rache,
So Lamech sieben und siebzig.

2. Mose 15, 3: Gott ist der Herr des Krieges,
Gott ist sein Nam.

4. Der sinn der einander entsprechenden reihen bildet einen gegensatz.

---

[1]) Von der Form der hebräischen Poesie . . . Königsberg 1825, § 49.

Psalm 118, 5: Aus der Enge rief ich zu Gott,
Und Raum gab antwortend Gott.

Sprüche Salomos 27, 6:
Treu ist der Schlag des Freundes,
Doch trugvoll der Kuß des Feindes.

Es ist bekannt, mit wie warmer begeisterung Herder[1]) von den schönheiten des parallelismus schwärmt: „Die Rede wird dadurch so wahr, herzlich und vertraulich."

Die fürs hebräische gerade sehr bekannte erscheinung ist auch sonst verbreitet bei Chinesen, Finnen, Indianern usw.[2]) Bei altaischen Turkstämmen finden sich so parallele strophenpaare wie die folgenden[3]):

Wenn es auch an einem nebligen Tage wiehert,
ist meines Rosses Stimme mir bekannt,
wenn ich auch in der Fremde lebe,
ist des Verwandten Stimme mir bekannt.

Wenn es auch in dunkler Nacht wiehert,
ist meines Braunen Stimme mir bekannt,
wenn ich auch bei fremden Völkern lebe,
ist des Bruders Stimme mir bekannt.

oder:

Mein siebenjähriger Fuchs
hatte Heimweh und wieherte,
die 70jährige Alte
dachte an frühere Freuden und härmte sich.

Mein sechsjähriger Fuchs
dachte an den Altai und schrie,
die 60jährige Alte
dachte an frühere Freuden und härmte sich.

c) Germanische Variation.

Ferner stößt man auf der suche nach erscheinungen, die gemäß ihrem wesen und ihrer weiten ausdehnung auf einem bestimmten gebiete der dichtung mit den wiederholungen der

[1]) Vom Geiste der hebräischen Poesie. 3. verm. Ausgabe, Leipzig 1825. — Vom Parallelismus sind mit Herders Worten überhaupt alle „simplen Gesänge und Kirchenlieder" voll.

[2]) Vgl. u. a. R. M. Meyer, Die altgerm. Poesie, nach ihren formelhaften Elementen beschrieben. 1889, p. 327.

[3]) Die zitate sind aus Radloff, Über die Formen der gebundenen Rede bei den altaischen Tartaren, Zs. f. Völkerpsych. 4, 85—114.

alten Franzosen ähnlichkeit haben, auf die variationen der altgermanischen poesie. Wieder ist bei genauerem zusehen die verschiedenheit recht ansehnlich. Wie der parallelismus membrorum stellt die altgermanische variation die möglichst verschiedene gestaltung inhaltlich übereinstimmender ausdrücke oder sätze in den vordergrund, während gerade das gleichbleiben in den französischen wiederholungen so charakteristisch und die variierung dabei nur ein nötig werdendes sekundäres moment zu sein scheint.

Die einteilung dieser eigenart alter germanischer poesie in verschiedene gruppen folgt der darstellung Richard Heinzels[1]).

1a. Ein begriff wird wieder aufgenommen durch malende oder pathetische ausdrücke statt durch ein pronomen; selbst ein pronomen wäre oft für unser sprachgefühl überflüssig.

Sunufatarungo iro saro rihtun, garutun se iro gûdhamun, gurtun sih iro suert ana. Hildebrandsl. 4, 5.

Diese form der variation findet sich im hochdeutschen, angelsächsischen und skandinavischen, nämlich im Hildebrandslied, im Beowulf und in der Edda.

1b. Erklärende oder schmückende appositionen folgen nicht unmittelbar dem worte, auf das sie sich beziehen, sondern erst nach anderen satzteilen, ja auch nebensätzen (häufig am schlusse des ganzen satzes).

That uuerod ôðar bêd
umbi thana alah ûtan, Ebreo liudi.

(Das andere volk wartete um den tempel draußen, die Hebräer.) Heliand 103.

Das Hildebrandslied ist hier nur unter vorbehalt zu nennen, eher Muspilli, ferner Heliant, die Angelsachsen und Skandinavier.

1c. Ein begriff wird eingeführt mit pronomen, erst später mit dem eigentlichen worte unzweideutig gekennzeichnet. Beispiel für unsere Zwecke unnötig.

So liebt besonders das altsächsische zu dichten.

[1]) Über den Stil der altgermanischen Poesie, Straßburger QF. X (1875), p. 3—14.

2. Ein aus mehreren worten bestehender ausdruck wird variiert, dasselbe noch einmal gesagt, gewöhnlich durch dieselben satzglieder und in einer ungefähr parallelen form.

"Munda-ek gefa þèr þôtt or gulli vœri
ok þô selia at vœri or silfri."

(Ich würde es dir geben, wäre es auch aus gold, und es dir reichen, wäre es auch aus silber.) Thrymskvidha 3.

þanon eft gewât
hūðe hrēmig tō hām faran,
mid þœre wœlfylle wīca neosan.

(Von dort machte er sich auf, mit der Beute froh nach Hause zu fahren, mit dem Schlachtraub die Heimat zu suchen.)
Beowulf 123f.

Die Angelsachsen wenden sich gern in der erzählung von einer zweiten tatsache zurück zur ersten und dann noch einmal zur zweiten, eine verschlingung der gedanken, die für spätere zeit auch bei Wolfram von Eschenbach festgestellt worden ist[1]).

3. Auch untergeordnete, attributive ausdrücke werden von dem nomen, zu dem sie gehören, durch andere satzglieder geschieden.

Her furlaet in lante luttila sitten prût in bûre . . .
Hildebr. 20, 21.

Beispiele zu den formen 1c, 2 und 3 bieten bereits die Veden, zu 1c und 2 hat Homer verwandtes. Es handelt sich dabei also um eigentümlichkeiten, die nicht nur den Germanen, sondern schon den Indogermanen angehören.

Von deutschen denkmälern handhabt der altsächsische Heliant die variation am reichsten, während das Hildebrandslied maß hält. Der Heliant stellt immer von neuem einen und denselben gedanken, eine und dieselbe situation dar, sodaß man denn „allzulange denselben Fleck umkreisen muß" und ein eindruck von weitschweifigkeit und wortfülle entsteht trotz guter künstlerischer fähigkeit bei der variierung des ausdrucks. Muspilli hat nur wenige fälle von variation. Otfried macht, wenngleich er der nationalen epik bereits ferner steht, ausgedehnten gebrauch davon.

[1]) San Marte, Parzivalstudien 3, 242.

Sparsam verwendet der angelsächsische Beowulf das variieren, und die nordischen Eddalieder haben bei ihrer knappen sprache noch geringeren raum dafür[1]).

Der semitische parallelismus membrorum wie die germanisch-indogermanische variation des ausdrucks entziehen sich teilweise der ähnlichkeit mit den altfranzösischen wiederholungen. Am meisten ähneln einige sonderfälle, vom parallelismus membrorum die beiden unter 1 und 2 angeführten formen, von der variation die unter 2 angeführte, den französischen repetitionen. Diese fälle bieten variierende wiederholung eines einzelnen begriffs, einer begriffsgruppe oder eines ganzen satzes, wobei freilich variierung bald lediglich synonyme verschiedenheit, bald darüber hinausschreitend steigerung oder fortsetzung bedeutet.

Obgleich der parallelismus membrorum der Hebräer aus dem jahrtausend v. Chr. geb., die germanische variation aus den jahrhunderten 800—1000 n. Chr. geb. und die französischen wiederholungen aus den dem jahre 1000 folgenden jahrhunderten, also aus z. t. sehr verschiedenen zeiten, überliefert sind, besteht ihrem wesen nach zwischen den drei verglichenen erscheinungen nahe verwandtschaft. In allen drei poetischen gepflogenheiten spielt die unmittelbar aufeinanderfolgende neuwendung, wiederholung des eben gesagten eine wichtige rolle. Der wiederholungstechnik der ch. d. g. gibt dabei ihr fester zusammenhang mit dem laissenwechsel ihre nicht bestreitbare besonderheit.

d) Epische Stereotypität der Ausdrücke, d. h. wiederholte Wiederkehr von Wort, Wendung, Vers bei Homer, im slavischen (auch indischen) Heldenlied, in den chansons de geste.

Über zeiten und meere hinweg gingen die bisher angestellten vergleiche. Auf die im übrigen bestehende verschiedenheit der verglichenen poesien, auf den verschiedenen psychischen hintergrund brauchte keine rücksicht genommen — auch kein wort weiter darüber verloren zu werden. Viel

[1]) Hierzu u. a. Vogt u. Koch, Geschichte der deutschen Literatur I, s. 35 u. 40; R. Koegel, Grundriss für germ. Phil. II[1], ahd. Lit., § 86 u. § 97.

gleichartiger sind die geistigen voraussetzungen in epischen dichtungen, die in einer anderen richtung zu den französischen wiederholungen ebenfalls verwandte züge bieten. Es ist das allernächstliegende, die in den altfranzösischen epen auftretende erscheinung aus sehr bekannten gepflogenheiten der ausdrucksweise, die allenthalben der epischen erzählung geläufig sind, verständlich zu machen. Dieser zusammenhang wurde auch früher schon betont[1]).

In betracht kommen epen nur, soweit sie nicht eine persönliche, individuell-künstlerische richtung einschlagen, d. h. also solche, deren verfasser mehr oder weniger frei von ehrgeiz sind und die nichts als das verlangen ihrer volksgenossen, das auch das ihrige ist, befriedigen wollen, indem sie sich an den taten der helden ihrer nationalen geschichte erfreuen. Nur die sogenannten 'volksepen' dürfen berücksichtigt werden: — außer den chansons de geste selbst — Homer, die Mahābhārata und die slavischen heldenlieder.

Ein moment von verwandtschaft mit laissenwiederholung etc., ein schwaches freilich nur, liegt in der mehrfachen wiederkehr, die das wesen der stereotypen epitheta, verse und versgruppen ausmacht. Derartige ausdrücke haben verschieden große festigkeit; *γλαυκῶπις Ἀθήνη, φίλον κῆρ*, der vers: *ἦμος δ' ἠριγένεια φάνη ῥοδοδάκτυλος Ἠώς* u. a. erscheinen bei Homer fast regelmäßig, wo die entsprechende person, der entsprechende gegenstand oder gedanke ausgedrückt werden sollen. Daneben existiert auf französischem boden eine gebundenheit an ausdrücke, die sich auf die einzelne chanson oder einen engeren oder weiteren kreis von chansons de geste beschränkt.

In den französischen epen des mittelalters gibt es für Gott, richter, schwert, roß, für den verräter, kurz für alle notwendigen epischen requisiten, bestimmte beiworte, auch feste begleitsätze, wobei zunächst gegenüber Homer die größere zahl der zur auswahl stehenden wendungen auffällt. Indessen ist dieses bedingt durch das weit größere und voneinander verschiedene material, das in den chansons de geste

[1]) Carl Voretzsch, Einführung in das Studium der altfranzös. Literatur . . . 2. Aufl., 1913, p. 189.

vorliegt, was zu berücksichtigen ist, wenn man die hergehörigen listen Immanuel Bekkers[1]) und Adolf Toblers[2]), die aus vielen epen ausgezogenes zusammenstellen, zu rate zieht. Sicher zeigen jedoch die altfranzösischen epitheta gegenüber den homerischen eine geringere festigkeit. Epitheta fixa für personen liegen höchstens vor in *Rainouart ot le tinel* und *Guillelme ot le curb nés*[3]), für dinge oder abstrakta (griech. ἔπεα πτερόεντα etc. oder '*weiße Feste, Stadt*' in serbischen und sonstigen östlichen liedern) gibt es im Roland nur wenige, so wenn etwa v. 2729 augenblicklich in ruhe befindliche schiffe doch stereotyp als *galies curanz* bezeichnet werden.

Um aus der großen zahl der immer wiederkehrenden gemeinplätze nur die wichtigsten in erinnerung zu bringen, seien formeln wie '*ne vaut un sol denier*', '*ne vaut une alie*' erwähnt[4]). Die immer wieder verwendeten phrasen am epeneingange, für die eine dem zeitlichen nacheinander entsprechende entwicklung in die breite nachgewiesen ist[5]), persönliche bemerkungen der dichter, aufmunterungen an die hörer, stimmungsmache für den helden kommen in leichter abwandlung immer wieder. Dasselbe gilt von natureingängen, die bald:

Ce fu en mai que chante la calendre,

bald

Ce fu a pasques que on dist en avril[6]),

bald anders, aber sehr ähnlich lauten; oder von den allgemeinen schlachtschilderungen: *La bataille est merveilluse et comune* oder *Fier fut l'estur et esbaudi*[7]) etc. Man erinnert sich bestimmter wendungen aus einzelkämpfen[8]), die immer wieder verwendet werden: *n'espargnier*, wenn vom angriff die rede

---

[1]) Homerische Blätter II, pag. 87 ff.

[2]) Über das volkstüml. Epos der Franzosen. Verm. Beitr. V, 176 f.

[3]) Schuwerack, Charakteristik der Personen in der afz. Chançun de Guillelme. Rom. Arb. I. Halle 1913, p. 109.

[4]) Dazu Dreyling, Marburger Ausg. u. Abh. 82, vorher Bekker a. a. O., p. 103—109.

[5]) Ernst Lange, Die Eingänge der afz. Karlsepen. Diss. Greifswald 1904.

[6]) Beide stellen aus Amis et Amiles: v. 513 u. 537.

[7]) Rol. v. 1412, Is. Go. v. 583.

[8]) An hand von Züchner, Kampfschilderungen in der ch. de Roland und in anderen ch. d. g. I. Diss. Greifswald 1902, p. 44.

ist, z. b. *Se vont ferir, l'un l'autre n'espargna* Alisc. 2183 oder '*granz fut li colps*' zur bekräftigung der schilderung eines hiebes, ferner etwa all der formelhaftigkeit des sogen. 'biblischen' gebets[1]), der eingänge der reden (*parlez a mei, faites pais, merci, pur Deu merci*), der begrüßungen, schwüre, beschwörungen, flüche[2]) — und man hat mit alledem doch nur eine auswahl aus dem wust der ständig in den chansons de geste wiederkehrenden ausdrücke herausgegriffen. Manches, was Hilka[3]) angeführt hat, wird freilich hier ausgeschaltet und der umgangssprache und deren eigener formelhaftigkeit zugerechnet werden müssen. Um nur ein paar beispiele herauszugreifen, die ausdrücke von zustimmung auf befehl oder bitte: *volentiers et de grez, tout a vostre commant, et je l'otroi ensi, ce fait a otroier, con vous plaira* usw.[4]).

Individualität, interesse, begabung lassen dem autor trotz aller formelhaftigkeit noch reichlichen spielraum. Nach feststellungen, die über die ältesten epen vorliegen, scheint im allgemeinen eine zunahme der epitheta in jüngerer zeit nachgewiesen zu sein[5]). Auch ohne statistische aufzeichnungen

---

[1]) Dazu J. Altona, Gebete u. Anrufungen in den afz. chansons de geste. Diss. Marburg 1883 — sowie Hilka (s. u.).

[2]) Adolf Tobler, Vom Verwünschen. Commentationes philolog. in honorem Th. Mommseni 1877, p. 180—189.

[3]) Die direkte Rede als stilist. Kunstmittel in den Romanen des Kr. v. Troyes. Halle 1903. — Vergleichsweise daselbst wichtige sammlungen aus den chansons de geste.

[4]) Ich möchte an dieser stelle Hilkas darstellung p. 39—40, wo er über hyperbolische verkleinerungsformeln etc. spricht, berichtigen. Durch vergleich mit gold bekräftigt man im afz. bekanntlich unerschütterliche festigkeit von entschlüssen, unabwendbarkeit von ereignissen: *por tot l'or Deu ne voil estre cuarz.* Auch furcht wird als irrelevant für den festen charakter hingestellt: *jo ne lerreie por paor de morir.* Man darf mit Hilka nicht etwa verachtung körperlicher schmerzen oder großen reichtums in diesen wendungen sehen. Nicht der schmerz, der reichtum werden gering eingeschätzt, deren große bedeutung wird vielmehr trotzig ins treffen geführt, um festigkeit, zähigkeit zu betonen. Auch liegt nicht, wie H. meint, eine wertschätzung des kleinsten maßes in einem satz wie: ‚Es nützt ihm nicht eine Bohne.'

[5]) Hierzu siehe Groth, Arch. f. d. St. d. n. Sp. 69, 414; Drees, Gebr. der epith. ornantia im afz. Rolandslied (Oxf. text). Diss. Münster 1883, p. 32; Albert Kunze, Das Formelhafte in Girart de Viane vergl. m. d. Formelh. im Rolandslied. Diss. Halle 1885.

kann jeder auf grund eigner lektüre den ungeheuren abstand bestätigen, der in der zahl der verwendeten formelwendungen zwischen Roland, Karlsreise einerseits und dem in einer reimbearbeitung überlieferten Raoul de Cambrai (ende des 12. jh.s) anderseits vorliegt. Das dem autor, namentlich des ersten Raoul-teiles, zur verfügung stehende stereotype material ist von unerträglicher banalität. Ich zitiere aus der einleitung der herausgeber nur ein beispiel, die tatsache, daß dem bearbeiter 19 wendungen geläufig sind, um einen gedanken zu betonen, etwa durch: *ja nel vos celerai, par le mien escïant, le sachiez par verté* usw.

Vielleicht kann ein sorgfältiges studium der häufig wiederkehrenden, zu formeln gewordenen verse, für eine geschichte der nationalepen Frankreichs wichtige erkenntnisse beisteuern. Bisher bestehen hierzu — u. a. auch in Meyers und Longnons eben erwähnter einleitung — erst gelegentliche ansätze.

Zufällig und bald häufig, bald selten gebraucht wie gewisse formelhafte wendungen im täglichen leben sind auch die genannten festen ausdrücke, worte oder verse in den französischen nationalepen. Ohne alle regelmäßigkeit treten sie auf, indem auch zwischen den stellen, wo sie verwendet sind, meist nicht die geringste beziehung besteht. Die wiederholungen aber, die die besondere eigenart der chansons de geste ausmachen, betreffen nicht, oder doch nur zufällig, stereotype worte und wendungen. Es handelt sich vielmehr meist um durchaus individuelle züge der erzählung, die mehrmals in schnellem nacheinander wiederholt werden.

Nicht gemeint ist ein meiner kenntnis nach sehr seltener rückgriff des dichters auf eine seinem gefühle nach gerade gut gelungene form, wie sie vorliegt in Mort Aymeri, wo es v. 2744 ff. heißt:

> Li empereres en est brochant *alez*
> a .XX. mil homes a armes conreez.

Darauf kommt der kaiser zu damen, die ihn freudig aufnehmen, v. 2752 f. lautet alsdann in derselben laisse:

> Li empereres en est brochant *tornez*
> a .XX. mil homes a armes conreez.

Und darauf geht es gegen die Sarazenen[1]). Nicht um solche seltenen fälle handelt es sich, sondern um wiederholungen von versen gleichen oder doch sehr ähnlichen inhalts, deren zusammenhang einer gewissen notwendigkeit und deutlichkeit nicht entbehrt. Nicht die verse selbst — es handelt sich hier nie um einzelne worte —, sondern das verhältnis der stellen zueinander ist formelhaft.

Die derart angedeuteten wiederholungen kommen in mehreren schemata vor.

1. Es handelt sich meist um in unmittelbar erkennbarem zusammenhang wiederholte tätigkeiten, die sich in der regel auszeichnen durch gleichbleiben eines hauptfaktors, des subjekts oder des objekts.

Das objekt bleibt dasselbe etwa bei schilderung der rüstung des einen helden, darauf der eines zweiten und dritten. Dagegen bleibt bei siegreichem kampfe eines mannes gegen den ersten, zweiten und dritten feind das subjekt das gleiche; z. b. auch dann, wenn es sich um fragen oder aufforderungen an verschiedene personen handelt. Ein musterbeispiel hierfür sind die fragen Karls d. Gr. an seine pairs in Aymeri de Narbonne, laisse IX—XXI, wo sich der kaiser an einen nach dem anderen wendet, ob er nicht Narbonne erobern und darauf als lehen von ihm, dem kaiser, annehmen wolle. Immer wieder erfolgen die ablehnungen mit mehr oder minder ähnlicher grundangabe, bis zuletzt Aymeri annimmt. Ein anderes, nicht so genaues, aber genügend klares bild bieten die laissen XVII—XX des Rolandsliedes. Hier wird zweimal die frage von Karl aufgeworfen: „Wen schicken wir wohl nach Saragossa zum könig Marsilie?" (v. 244—245 und v. 252—253). Die angebote des Naimes und Roland werden jedesmal sofort abgeschlagen (v. 248—251 und 259—262). Es folgt noch ohne neu ergangene aufforderung das anerbieten Turpins, von Karl ebenfalls abgelehnt (XIX), schließlich wird Ganelon vorgeschlagen (XX).

---

[1]) Man könnte hier auch an Prise d'Orange (Ausgabe Jonckbloet, Ganelon Guill. d'Orange 1854 I, p. 152—153) v. 1508—1510 und 1524—1526 denken; ferner an Ren. v. Montauban v. 2831 u. 2862, Gui de Bourgogne v. 2963 und 2967.

In ausgiebiger menge hat wiederholungen solcher art das slavische epos. So steht z.b. in den ‚Volksliedern der Serben'[1]) p. 98 ff. ein nachweislich sehr altes lied ‚Der kranke Dojtschin', in dem sich der held noch einmal vor seinem tode vom siechtum aufrafft und den unliebsamen werber seiner schwester, einen tribut heischenden mohren, tötet und ebenso den 'bundesbruder' Pero, der ehrkränkend sich gegen seine gemahlin benommen hatte, pag. 106:

Drauf den allemannschen Säbel ziehend,
Hauet er des Mohren Haupt vom Rumpfe,
Langt dann nach dem Haupte mit dem Säbel,
Nimmt des Mohren Augen aus der Stirne
Und im feinen Tuche sie verbergend,
Wirft das Haupt er auf den grünen Anger.

17 verse später, pag. 107, steht die rache am schmied Pero:

Da den Säbel schwang der kranke Dojtschin,
Hauet ohne Säumnis ihm das Haupt ab;
Langt dann mit dem Säbel nach dem Haupte,
Nimmt des Schmiedes Augen aus der Stirne,
Und im feinen Tuche sie verbergend,
Wirft das Haupt er auf das Marmorpflaster.

Vers für vers steht in parallele, die übereinstimmung scheint, der übersetzung nach zu urteilen, im original bald ganz getreu, bald weniger wörtlich zu sein. — Unmittelbar im anschluß an den letzten zitierten vers heißt es:

Drauf nach seinem weißen Hause kehrt er,
Vor dem Hause sitzt er ab vom Braunen,
Legt sich drinnen auf das weiche Lager,
Und er ziehet vor des Mohren Augen,
Wirft sie vor der lieben Schwester Füße:
„Schwester, nimm des schwarzen Mohren Augen!
Daß du wissest, sicher seist du fürder
Vor des Mohren Kuß, bei meinem Leben!"
Drauf heraus des Schmiedes Augen nahm er,
Schleuderte sie vor die treue Gattin:
„Angelia, nimm des Schmiedes Augen,
Daß du wissest, sicher seist du fürder
Vor des Schmiedes Kuß und seiner Liebe!"
Also rief er, und zur Stell' entschlief er.

[1]) Metrisch übersetzt und historisch eingeleitet von Talvj. Neue umgearbeitete und vermehrte auflage. Leipzig 1853.

Aus dem russischen epos sind ähnliche beispiele schon von Bistrom[1]) aufgezeigt worden. Sie sind z. t. nicht mehr mit vollstem rechte unter diese erste gruppe zu rechnen. Sie bilden schon den übergang zu den folgenden — fast könnte man sie auch als formelhafte verse hier überhaupt ausscheiden.

Dobrịnja eilt aus dem kriege nach hause[2]). Über die heimkehr wird gesagt:

In den Hof kam er, ohne sich anzumelden,
In die Zimmer ging er, ohne sich anzukündigen,
Bei den Türen fragte er nicht die Pförtner,
Schlug sie alle von sich fort.

Außer in dieser rein epischen verwendung kommen die verse noch im folgenden in anderer weise wieder. Die pförtner gehen zu D.'s mutter, die den sohn nicht erkennt: sie beklagen sich bei ihr über ihn wieder mit den obigen versen. Die mutter benutzt ihrerseits die gleichen worte, den sohn zur rede zu stellen. Noch einmal werden sie dann rein episch-erzählend gebraucht, als Dobrịnja nun zur hochzeit fürst Wladimirs geht. Dann wiederholen sich die gleichen vorgänge: die pförtner beklagen sich, Dobrịnja wird sein vorhaben vorgeworfen, beidemal wieder mit obigen versen.

Es erinnert dieses russische lied mit seiner eigenart sehr an den bericht von Derameds einfall mit den fast formelhaft gewordenen versen des Wilhelmsliedes:

Reis Deramez, il est eissuz de Cordres,
en halte mer en at mise la flote . . .

Diese verse kommen zuerst laisse II und III vor — wie im liede von Dobrịnja — als erzählung des dichters selbst, erscheinen dann aber im folgenden, in gleicher anzahl und mit gleichen assonanzen, als Hiobspost aus dem munde eines dem einfall entronnenen ritters vor Tiedbalt (VI—VII) und später aus Girarts munde vor Wilhelm (CVII und CVIII).

Weder in slavischen noch in den alten französischen liedern sind solche beispiele selten. So enthält ein russisches[3]) die viermalige bitte fürst Wladimirs an seine helden, ihn aus

[1]) Das russische Volksepos, Ztschr. f. Völkerpsych. 5, 180 ff.

[2]) Ebenda p. 194 zitiert aus 'Lieder gesammelt von P. W. Kirjevskij', Moskau 1860.

[3]) Ebenda p. 195 zitiert aus Rịbnikovs Liedersammlung (Moskau 1861) I Nr. 19.

der tartarengefahr zu retten: also ein verwandtes thema wie Karls des Großen mehrfach wiederholte aufforderung zur eroberung Narbonnes[1]).

Ein anderes lied beschreibt Iljas taten in v. 1 — 180. Darauf wird Iljas ankunft an Wladimirs hofe erzählt, und v. 210 — 265 schildert daselbst Ilja seine taten, wobei er die vorher zur beschreibung vom dichter gewählten verse gebraucht, aus denen freilich eine auswahl getroffen wird[2]).

Aus dem französischen Aiol, laisse XLV, vergleiche hierzu etwa noch die beiden folgenden stellen: beidemal spricht Lusiane; das erste mal sagt sie zu ihrer mutter mit beziehung auf Aiol (v. 1996 ff.):

„En la moie foi, dame", dist la mescine,
„Chis hom qui la chevauce n'est pas bien rice:
Des hui matin va il par ceste vile,
Il a .III. fois passé le bare antive:
Chevalier et borgois molt l'escarnisent,
Che me [re]samble enfanche et vilenie.
Je quic qu'il quiert ostel, qu'il n'en a mie."

Damit zu vergleichen sind in derselben laisse v. 2019 ff. ihre worte zu Aiol:

„Parlés .I. poi a moi, damoiseus sire:
Molt avés hui alé par ceste vile,
.III. fois avés passé le bare antive:
Chevalier et borgois s'en escarnissent,
Che me resamble orgeul et grant folie.
Se vos ostel volés, nel celés mie:
Anuit mais vous ferons hesbergerie
Por l'amistiet de Dieu le fil Marie:
Por autre gueredon nel fa ge mie."

Eine unterart zu dem eben mit beispielen belegten schema, die in volksmäßiger kunst sonst nicht selten ist, scheint den chansons de geste nicht geläufig: die sogen. klimax.[3])

[1]) Das russische lied geht in der schematisierung weiter, indem auch die abschlägigen antworten immer mit möglichst denselben worten gegeben werden.

[2]) Ähnliche beispiele auch in der Edda, z. b. im Thrymsagelied (vgl. Bergmann, Allweises Sprüche, Straßburg 1878, p. 104).

[3]) Vgl. Talvj a. a. o. 134 ff. die geschenke, welche die helden dem 'Mädchen vom Amselfeld' geben, indem sie wetteifern. Hierher gehört auch die erlegung von 7, 8, 9 Paschas in 'Fromme Vorbereitung' ebda. 121—124. — Auf französischem boden sei an die klimax erinnert, die im

Der zusammenhang des ersten und des wiederholten gebrauches derselben worte und sätze ist in den genannten beispielen noch ein durchaus individueller; viel weniger gilt das von der folgenden gruppe.

2. Plan und ausführung, rat (befehl) und befolgung, gelegentlich bitte und erfüllung und ähnlich zusammenhängende und auseinander hervorgehende erzählungspartien werden bis auf die änderungen, die z. b. der wechsel der personen nötig macht, fast identisch ausgedrückt.

In 'Lasars Heirat' gibt der zar dem treuen Laso rat, wie er die tochter des alten Bogdan erlangen könne mit seiner, des zaren, mithilfe. Er soll auf der jagd dem Bogdan einen goldenen becher schenken und als gegengeschenk will der zar ihm Bogdans tochter erwirken. Rat und befolgung verlaufen ganz parallel (Talvj, a. a. o. p. 109 ff.).

Aus einer bulgarischen volksballade[1]) sei angeführt.

Sprach darauf die junge Kondofila:
„O du Korun, trauter Bundesbruder,
Ist nur das, worüber du in Sorge?
Schau, ich will mich legen, krank mich stellend,
Eine ganze Woche will ich liegen
Ohne Speise, ohne kaltes Wasser.
Will den Sohn dann ins Gebirge schicken" . . .

Der plan wird ins werk gesetzt und wie folgt wiedergegeben:

Krank ward sie, doch krank nur in Verstellung.
Nieder lag sie eine ganze Woche,
Ohne Speise, ohne kühles Wasser . . .[2])

Derlei beispiele finden sich auch, um wieder zum wichtigsten zu gelangen, in den chansons de geste. Zum teil sind es ganz zwingende fälle, und aus den einfachsten erkennt man deutlich die durch redseligkeit bedingte ausführlichkeit der wiederholung bei langatmigen fällen.

'Roi Renaud' durch die fragen der niedergekommenen königin eine wundersame spannung auf die schließliche, völlig klärende antwort auslöst (Doncieux, Romancéro pop. d. la Fr. 1904, p. 87 ff.).

[1]) 'Der jugendliche Rächer' in G. Rosen, Bulgarische Volksdichtungen, Leipzig 1859, p. 195.

[2]) Noch deutlicher fast ist die parallelität zwischen bitte und gewährung in 'Der Schlange Gebet', Rosen p. 104, Nr. 21.

Beispiel: Destruction de Rome XVI, v. 903 steht der rat:

„Sire", dist Sortibrans „l'engineor mandés . . ."

und der anfang der folgenden laisse (v. 908) lautet:

Sortibrans a mandé Mabon l'engineor . . .

Oder es heißt im Rolandslied CCII von Baligant (v. 2805):

Puis s'escrïat: „Barun, ne vos targiez,
Eissez des nés, muntez, si chevalciez!"

(Es folgen noch 3 zeilen drohender worte gegen Karl d. Gr.).

Laisse CCIII beginnt (v. 2810):

Paien d'Arabe des nés se sont eissut.
Puis sunt muntét es chevals et es muls,
Si chevalchierent . . .

Ausgedehnter ist die wiederkehr ähnlicher ausdrücke in beschluß und ausführung Roland CLXXXIII ende und CLXXXIV anfang (v. 2482 ff.).

In Jean Bodels Saisnes sagt *li jones rois* v. 6162 ff. zu den seinigen:

„. . . Tantost seront vaincu. De verté le sachoiz!
A une part se traient mil chevalier a chois,
Et autre .IIII. M. s'embuschent en .I. bois,
S'antre noz genz s'embatent. ferez les demenois
Es cols et es cervians! Mar les espargneroiz."
„Sire" dient si hom[e], „tout soit à vostre chois!"

Die folgende laisse. CCXXVI anfang, besagt. v. 6168 ff.:

A une part se traient nostre mil chevalier,
Li .IIII. mil s'en vont enz el brueil embuschier.
Et li jones rois fait son estandart drecier . . .

Zur nächsten gruppe. zu den botenberichten, ist nur ein kleiner schritt. Prinzipiell ist sie mit der vorigen identisch. nur die große zahl der vorkommenden beispiele empfiehlt, sie für sich zusammenzufassen.

3. Es ist eine verbreitete sitte volksmäßiger dichtungen, gesandte oder boten sich mit denselben worten ihrer aufträge entledigen zu lassen, mit denen sie ihnen übergeben waren.

Von nicht-französischen sei nur eines der beispiele aus Nalas und Damajantī (einer episode aus der Mahābhārata) wiederhergestellt.[1]) Damajantī spricht zu Nalas:

[1]) Nalas und Damajanti, eine indische Dichtung, aus dem Sanskrit übersetzt von Franz Bopp. Berlin 1838; p. 30 und 32.

„Du selbst, Trefflichster, und Indras,
Und die anderen Götter auch,
Kommen sollt ihr vereint alle
Zum Orte meiner Gattenwahl.
Vor den Himmlischen dort werde
Zum Gemahle ich dich sodann
Auserwählen o Mann-Löwe!
Und treffen wird dich keine Schuld."

Die bestellung später wird folgendermaßen ausgerichtet:

Das Mädchen sprach zu mir: „Kommen
Sollen die Hocherhabenen
Mit dir selber, o Mann-Löwe,
Zum Orte meiner Gattenwahl.
Vor den Himmlischen dort werde
Zum Gemahle ich dich sodann
Auserwählen, o Kraftvoller,
Und treffen wird dich keine Schuld."

Die zahl der in den chansons de geste vorkommenden botenaufträge und meldungen ist sehr groß. Es sei z. b. hingewiesen auf die stellen aus den Haimonskindern, die Tobler in den vortrag „Über das volkstümliche Epos der Franzosen" eingefügt hat.[1]) Als beispiel für die ausführlichen fälle stehe das folgende, aus dem Couronnement Louis gewählte. In laisse LVIII wird von Gui d'Alemaigne die botschaft dem boten aufgetragen und darauf von diesem ausgerichtet.

Auftrag.
v. 2366 ff.

„Alez me tost a ces tentes de paile.
Si me direz Looïs le fill Charle
Qu'a molt grant tort me vuelt guaster ma marche,
N'a dreit en Rome ne en tot l'eritage;
Et s'il le vuelt aveir par son otrage,
Encontre mei l'en convendra combatre,
O chevalier qui por son cors le face.
Et se ge sui vencuz en la bataille,
Rome avra quite et trestot l'eritage,
Ne trouvera qui l'en face damage:
Et se gel veinc a l'espee qui taille,
Mar i prendra vaillant une maaille:
Voist s'en en France, a Paris o a Chartres,
Laisse mei Rome, que c'est mes eritages."

[1]) Neu abgedruckt Verm. Beiträge V, S. 183 f.

Ausrichtung der botschaft.

v. 2387 ff.

„Dreiz emperere, entendez mon language;
Ne vos salu, n'est pas dreit que le face.
Gui d'Alemaigne m'enveie por message;
Par mei vos mande, ne sai que vos celasse,
N'as dreit en Rome ne en tot l'eritage.
Et se le vuels aveir par ton oltrage
Encontre lui t'en convient a combatre,
O chevalier qui por ton cors le face.
Et se il est vencuz en la bataille,
Dont avras Rome quite et tot l'eritage,
Ne troveras qui t'en face damage;
Et s'il te veint a l'espee qui taille,
Mar i prendrez vaillant une maaille:
Alez en France, a Paris o a Chartres,
Laissiez li Rome, que c'est ses eritages."

Für die kürzeren parallelstellen, die häufiger sind und für die grössere freiheit, die dabei herrschen kann, ist Huon von Bordeaux v. 393 ff. u. 435 ff. ein typisches beispiel. Es ist die bestellung, die die boten des kaisers von Huon und seinem jüngeren bruder dem kaiser zurückbringen:

v. 393 ff.

„Segnor", dist Hues, „se dix me puist edier,
Vous dirés Karle, l'emperere al vis fier,
Que nous irons en France [cortoiier],
Si le ferons de gré et volentiers,
Et servirons le roi dessi au pié
Et baiserons son cordewan lacié . . ."

Dazu aus den worten der boten:

v. 435 ff.

„Et si vous mandent que venront cortoiier,
Serviront vous de gré et volentiers
Et baiseront vo cordewan caucier."

II. Kapitel.

Die für die chansons de geste charakteristischen Wiederholungsformen.

Es ist eine ganz bestimmte gruppe von dichtungen, in denen wiederholungen bei der schilderung besonderes heimatrecht genießen. Gelegentlich werden sie auch vom kunstdichter als wirkungsmittel nicht verschmäht; ihre eigentliche stelle haben sie aber nicht bei ihm, sondern in der volksdichtung und in der volksmäßigen dichtung. Sie führen also in das begrifflich strittige gebiet, zu den eigentlichen volksliedern, liedern, über die sich nach John Meiers oft zitierter[1]) und bestrittener[2]) definition jeder einzelne unbeschränktes herrscherrecht anmaßt, dann aber zu der literatur, die zwar nicht in so tiefgehender weise gemeingut jedes einzelnen wird, die aber ganz dem verständnis und dem geschmack selbst des niedrigsten aus dem volke angemessen ist, wie z. b. die meist viel längeren heldenlieder, die, wo sie gesungen wurden oder noch erklingen, meist im munde einer besonderen sängerkaste leben, in dieser sängerkaste — immer auf einfachste bedürfnisse des zuhörenden publikums zugeschnitten — ähnliche lebensschicksale wie die 'echten' volkslieder haben.

Ähnlichkeit besteht zwischen heldendichtung und volkslied nicht nur nach werden und vergehen, sondern auch nach formellen eigentümlichkeiten. Auch im volksliede blüht die formelhaftigkeit der wendungen (hohes roß, rotes gold, blankes schwert), und die verwandtschaft reicht bis zu jenen wieder-

[1]) Kunstlied und Volkslied in Deutschland. Halle 1906, p. 14.

[2]) Siehe zuletzt Eduard Roese, 'Volkslied und volkstümliches Lied' in Neue Jahrbücher für das klass. Altertum (1917) Bd. 39 S. 35—60.

holungen, die in den altfranzösischen epen in so einziger art überhand genommen haben: bis zu wiederholungen des bereits erzählten im beginne oder gar im ganzen der folgenden strophe.

Diese bisher nicht berührte art der wiederholungen steht in enger verbindung mit der eigentümlichen strophenform der chansons de geste, mit der form der laisse.

A. Laissenverknüpfung.

Die aufgabe, die laissen zu verbinden, üben im wesentlichen drei arten der wiederholung aus: zusammenfassung (resümee), vorausnahme (antecipation) und wiedererzählung (recommencement). Gleichfalls hierher gehören zwei ebenfalls häufige, auch sonst in der weltliteratur zu beobachtende arten: gleichanfang und gleichausgang. Diese beiden letzten stehen im engsten zusammenhang mit den erscheinungen in kap. I, d und sind als überleitung zu den folgenden formen am besten hier vorangestellt.

1. Gleichanfang und Gleichausgang.

Gleichanfang bezeichnet die tatsache, daß die ersten verse (meist nur der erste vers) zweier oder mehrerer aufeinander folgender laissen übereinstimmen — daß gleichheit, sei es bloß dem sinne, sei es auch dem wortlaut nach, besteht[1]). Meist ist — bis auf die folgen des assonanzzwanges — das zweite der fall.

Gleichausgang ist die seltenere, entsprechende form am laissenschlusse.

Ein gedanklicher gleichausgang liegt vor Rolandslied CCXC—CCXCI, v. 3959:

Ki hume trait, sei ocit et altrui. Aoi.

und v. 3974:

Hom ki trait altre, nen est dreiz qu'il s'en vant.

Vergleiche den umfangreichen gleichausgang: Ogier (Barrois) v. 1667—70 und v. 1682—85.

[1]) Die übereinstimmung, die oft nur auf den ersten worten beruht, ist sehr beliebt, und daher sehe ich selbst in fällen wie im folgenden gleichanfänge: Ogier (Barrois) v. 7833 Fors de la porte . . . . nächster laissenbeginn, v. 7809 Fors fu l'estors . . .

Von gleichanfängen, die sich in allen chansons de geste häufiger finden, mögen folgende genügen.

Isemb. und Gorm. III und IV:

v. 41 Desus Quaiou, a la chapele
fut la bataille forz et pesme . . .

v. 65 Desus Quaiou, en la champaine
fut la bataille forz et grande . . .

Der wechsel zwischen tag, nacht und dem neuen tage wird durch gleichanfang hervorgehoben: Rolandslied CCLXVIII anfang:

v. 3658 Passet li jurz. la noit est aserïe . . .

CCLXIX anfang:

v. 3675 Passet la noit, si apert li clers jorns . . .

Über drei, anderwärts noch mehr laissen dehnt sich der gleichanfang, vgl. CXLVIII, CIL, CLII.[1]):

v. 1952 Oliviers sent que a mort est feruz . . .
v. 1965 Oliviers sent qu'il est a mort naffrez . . .
v. 2010 Oliviers sent que la mort mult l'angoisset . . .

Vergleiche ferner aus Raoul de Cambrai CXXXIV anfang und CXXXV anfang:

v. 2735 Raous lait corre le bon destrier corant . . .
v. 2761 Raous lait coure le bon destrier isnel . . .

Die gleichanfänge[2]) sind auch in den folgenden laissen des RdCbr. stark vertreten. CXXXVI und CXXXVII:

v. 2774 La terre est mole, si ot .I. poi pleü . . .

und:

v. 2781 Il ot pleü, si fist molt lait complai . . .

CXLI und CXLII:

v. 2837 Li quens E. fu chevalier[s] gentis . . .
v. 2857 Li quens R. fu molt de grant vertu . . .

Besonders stereotype personenschilderungen nach der art der beiden letzten klingen oft aneinander an in vielen epen. Seltener begegnen mehrere zeilen als gleichanfang wiederholt wie Prise d'Orange XXIX und XXX:

[1]) Die zahl der laissen. die durch gleichanfang verbunden ist, ist oft eine stattliche, z. b. sind es in Aigar und Maurin die laissen XXVI—XXXII. Hierher zu stellen sind aus dem folgenden abschnitt 'Zusammenfassung' manche beispiele der gruppe c.

[2]) Schönberg spricht (Stil in den Epen des Bertr. d. B.-s.-Aube. Diss. Halle 1914) von 'Gegenrefrains'.

v. 899 ff. Or fu Guillaumes corrociéz et dolanz,
Et Guielins et Gilleberz li frans.
En Glorïete ou il sont la dedenz
Bien les requistrent cele paiene gent:
Lancent lor lances . . .

v. 923 ff. Or fu Guillaumes correciéz et iriéz
Et Gilleberz et Guielins li bers:
En Glorïete ou il sont enserré,
Bien les requierent Sarrazin deffaé.
Cil se deffendent . . .

Wie schon der anfang der beiden dann folgenden verse zeigt, ist der sonstige inhalt der beiden beteiligten laissen durchaus nicht gleichartig.

2. Zusammenfassung der Erzählung am Laissenanfang (Resümee).

Sehr häufig tritt in den chansons de geste am anfang der laissen eine erzählungsweise auf, die in normalen grenzen gehalten durchaus verständlich ist und ähnlich oder auch genau ebenso in anderen dichtungen früherer und späterer zeit in aller welt zu finden ist. Wie der name, den man für diese erscheinung gebrauchen will, auch lauten mag, resümee oder zusammenfassung oder rekapitulierung, immer handelt es sich dabei um ein rückgreifen, eher kürzerer als ausführlicherer art, auf vorhergesagtes. Eine solche rückbeziehung und anknüpfung hat oft ihren guten grund, und manche logischen zusammenhänge würden ohne ihre anwendung garnicht auszudrücken sein.

Nordfelt[1]) hat die scheidung zwischen einfachen zusammenfassungen (resümees) und recommencements verworfen und behandelt beide erscheinungen unter dem namen 'recommencement'. Er hat dabei vom standpunkte genetischer betrachtung aus vielleicht nicht unrecht. Aber der grund, den er insbesondere dafür anführt, daß es nämlich auch eine art der antecipation gebe, die vorausnehmend resümiere, was zu verwechslungen führen könne, ist weniger stichhaltig; denn nach dem üblichen sprachgebrauch folgt ein resümieren zeitlich

[1]) Les couplets similaires dans la vieille épopée française. Programm Stockholm 1893, p. 11.

einer vorausgegangenen ausführlicheren darstellung der umgekehrte vorgang heißt eben nicht zu recht 'resümee'.

Vom standpunkt der wissenschaftlichen zergliederung und ordnung der erscheinungen ist die trennung zwischen zusammenfassung und recommencement[1]) gerechtfertigt, auch wenn eine menge von beispielen bleiben, die als übergangsfälle anzusprechen sind.

Unter 'zusammenfassung' in den altfranzösischen chansons de geste verstehe ich im folgenden: die meist knapper (oft in eine einzige zeile) gefaßte wiederholung eines beträchtlicheren oder geringeren teiles unmittelbar vorher erzählter ereignisse, sei es als einer weiter im flusse befindlichen, sei es als einer bereits abgeschlossenen handlung, in der gestalt eines unterordnenden satzes oder eines oder mehrerer hauptsätze. Ähnliche funktionen erfüllt häufig das aussprechen einer aus der lage sich ergebenden allgemein gehaltenen wendung am laissenanfang.

Die derartig umschriebene zusammenfassung tritt in verschiedener form auf:

a) In der gestalt des nebensatzes, sehr oft mit *quant* eingeleitet, wird vorwiegend in kurzer feststellung (von selten mehr als 1—3 verszeilen) vorhergehendes mit neu zu berichtendem verbunden.

Diese art des wiederholens verdient die erste stelle; sie vermag heutzutage am ehesten verständnis zu finden. So redet auch die prosa in aller munde, und in jeder dichtung aller zeiten kann solche wiederholung vorkommen.

Karlsreise XXI ist vom essen die rede gewesen; XXII beginnt ganz allgemein:

v. 415 Come il ourent mangiet enz el palais reial . . .

[1]) Gautier nannte recommencements verse, die eine den epeneinleitungen (den '*commencements des chansons*') ähnliche form haben, wie '*Or commenche chançon, s'il est qui la vos die, Com Guibert passa l'aigue a la lune serie* (cf. Épopées françaises I², 381 ff.) und die an beliebiger stelle, also auch mitten in laissen stehen können. Das, was diese arbeit mit Voretzsch (Altfrz. Lit.² p. 189) recommencement nennt, gehört bei Gautier zu den couplets similaires, von denen er freilich als resümees die lediglich am laissenanfang vorhandenen wiederholungen abhebt (ebenda I², p. 349 ff.).

Im Roland, CCXCII, v. 3975 (nach dem bericht von Ganeluns befreiung) heißt es:

Quant l'emperere ad faite sa venjance . . .

Im Cour. Louis wird IX die krönung Ludwigs und X eine ansprache Karls an den gekrönten berichtet. Laisse XI fährt fort:

v. 160 Quant ont le jor de Looïs rei fait,
La cort depart, si ont remés li plait . . .

Saisnes III ende:

v. 64 Ensi murent entr'aus et bataille et tençon
Dont la guerre dura mainte longue saison,
Li uns rois après l'autre la reprist en son non.

IV anfang, v. 67 ff. resümiert wie folgt:

Quant li fil Brunamont li felon losengier
Orent mute la guerre, por France chalengier,
Tout lor tans la maintindrent, mais ne lor ot mestier[1]).

Wie die zusammenfassung überhaupt, so ist die hier beschriebene unterart in den chansons de geste sehr verbreitet[2]).

So groß ist die zahl der beispiele von konjunktionalen zusammenfassungen der handlung am anfang der laissen, daß, selbst wenn man die auch sonst übliche verwendung eines solchen überganges in jeder rede und jeder dichtung berücksichtigt, in den ch. d. g. eine übermäßige vorliebe für derartige zusammenfassung festgestellt werden muß.

An diese stelle gehören auch so beliebte phrasen wie 'Sprachs und ging von dannen', 'als er das gehört hatte, ließ er sich nicht mehr halten', die in allen sprachen und in jeder sprachverwendung vorkommen. So greifen auch die ch. d. g. am laissenanfang fortwährend danach. Aus der unübersehbaren fülle solchen gebrauches eine kleine probe:
Roland LX anfang, v. 751 f.:

Li quens Rollanz, quant il s'oït jugier,
Dunc ad parléd . . .

[1]) Man vergl. u. a. das ähnliche verhältnis: Ren. Montb. (Castets) v. 1900—1901 und v. 1905—1906; Folque de Cand. v. 529 f und v. 531; Jourd. Bl. v. 2059 f. und v. 2061 f.; anglon. Boeve Haumt. v. 236 und 237.

[2]) Sofern konjunktionalsätze eine neue, nur in ihnen berichtete handlung bringen, dürfen sie selbstverständlich hier nicht herangezogen werden. Ein beispiel der art ist Berte as gr. p. XII, v. 356 ff. u. XIII, v. 360 f.

ebenda CXIV anfg., v. 1467 f. — Gorm. u. Isemb. XII anfang,

v. 420 f. Quant paiens virent Gormund mort,
fuiant s'en turnent . . .

Garin le Loherain (t. II, p. 237) VIII anfang:

Quant ainsi voit le forestier morir
Ce dist Thiebaus, . . .

Besonders beliebt sind solche anfänge in Jourd. de Blaiv., etwa LXVII anfang:

v. 1734 Quant la pucelle oit de Jordain l'anfant,
Que, s'il repaire de l'estor voirement,
Qu'il la panra a fame loiaument . . .[1])

In ausführlichen zusammenfassenden beispielen liegt oft eine zwischenstufe zwischen eigentlichem verkürzten wiederholen ('Zusammenfassen') und jener anderen erscheinung vor, die wir recommencement nennen. Von derartigen mischungen ist später die rede. Übergang zum recommencement liegt bei vielen zur folgenden gruppe gehörigen laissenanfängen noch näher.

b) Am beginne der B-laisse findet in der form des hauptsatzes die knappe feststellung einer handlung statt, die in der vorhergehenden laisse noch im gange oder auch schon erfolgt ist.

Wie unter a sind auch hier in menge vertreten: zusammenfassungen von reden durch verba wie sagen, hören, von begebenheiten durch solche wie fühlen, sehen. Wieder liegt abgesehen von dem häufigen starren auftreten an den laissenanfängen der französischen nationalepik keine absonderlichkeit vor.

Rol. CXXVI anfang, v. 1628 in zusammenfassung der vorhergehenden episode:

Marsilie veit de sa gent le martirie . . .

Folque de Candie XLIX anfang, v. 1016:

Li cuens Guillelme parole a ses barnez . . .

womit auf die vorhergehende laisse verwiesen ist. Vgl. Amis et Amiles, LXXXVIII anfang, v. 1761:

---

[1]) Weitere beispiele: Amis et Amiles v. 1506 f., ebenda v. 1715 f., Orson de Beauv. v. 3138, Buev. de Comm. v. 205 f., Aym. Narb. v. 3486 ff.

Li cuens entent et le dit et le don[1]) . . .

Besonders auffällig sind diese anknüpfungen mit *'entent, voient, oit, parole'* usw. an den anfängen der laissen, ohne daß sie im übrigen auch im inneren derselben ganz fehlen. Typischer noch für den laissenanfang — im inneren höchst selten — sind sätze, die mit *or* resümieren. Ob als tempus das präsens, das passé défini oder das perfektum danach steht, immer ist ein deutlich abschließender sinn in solchen sätzen.

Karlsreise VII faßt die in VI erzählte abreise Karls und seiner Großen zusammen:

v. 98 Or vait li emperere od ses granz compaignies.

Auf Gorm. u. Isemb. X, v. 297 f.:

l'espie enz al cors li repunt
qu'il le rabat sur le sablun —

folgt XI anfang, v. 299 f.:

Or fut Hues al pre a pié
nafrés dous feiz del grant espié.

Ähnlich Floovant, laissenanfang v. 1712:

Or s'an vont nos Franceis tot lou ferré chemin . . .

oder Raoul de Cambrai CLXI anfang, v. 3271:

Or ot G. sa grant gent asamblée . . .

Weitere beispiele finden sich in jeder chanson in reichem maße. Der laissenanfang mit *or* hat eine beliebtheit sondergleichen genossen[2]).

Neben den mit *or* eingeleiteten zusammenfassungen stehen auch sehr viele andere ohne die überleitende partikel. Die verhältnisse liegen dabei um so klarer, je ausführlicher vorher die handlung erzählt war und je stärker die konzentrierung auf den wesentlichsten gehalt am anfang

[1]) Weitere beispiele: Jourd. Blaiv. LXXXV anfang, v. 2208, ebenda XCIII, v. 2320 f., Boeve Haumt. XVI anf., v. 95, ebda. XX anf., v. 118, Ogier Dan. XCI, v. 3023 f., Roland XIV anfg., v. 193 usw.

[2]) Vgl. Mon. Guill. II laisse XXIV anfg., v. 1168, ebd. XXVII v. 1418, ferner Jourd. Bl. v. 2256 u. öfter, Raoul Cambr. v. 3271, Orson Beauv. v. 1168, Ogier de Dan. v. 3920 usw. — In Prise d'Orange beginnen mit *or* die laissen IV, V, XIII, XV, XVIII, XIX, XXI, XXIX, XXX, XXXIV, XLVI, LIV, LV, LVII (einige fälle aus besonderen gründen ausgeschlossen). — Vgl. auch Tobler, V. B. V, 190—191.

der B-laisse, namentlich durch die zusammenziehung einer längeren versreihe in eine oder zwei anfangszeilen fühlbar ist.

Saisnes XLIX ende, v. 1109 f.:

Tant chevauche li rois et par bois et par plainne
Q'a Couloingne la gaste vint a .I. dïemainne.

L anfang, v. 1111 f.:

Venuz est a Couloingne Karles li fiz Pepin,
Les oz se sont logiés ...

Auf die längere ermahnung Karls an Bertran in der laisse XCVI (v. 3648 ff.) bezieht sich der anfang der folgenden laisse (v. 3688 f.) in Ogier de Danemarche:

Kalles li rois de France la garnie
Bien a Bertran la parole cargie ....

Man darf vielleicht auch Roland II anfg., v. 10, als eine sinnvolle herausschälung des kerns der vorhergehenden zeilen hierher stellen:

Li reis Marsilie esteit en Sarragoce,
Soz une olive .....

Im Alexiusliede, das zwar nicht zu den ch. d. g. gehört, ihnen aber durch die laissenform besonderer art verwandt ist, lautet VI ende:

De saint batesme l'ont fait regenerer:
Bel nom li metent sulonc crestiantét —

worauf die folgende laisse fortfährt:

Fut batiziez, si out nom Alexis ...

Ein glücklicher künstlerischer griff ist dabei unverkennbar[1]).

In vielen, z. b. in folgenden fällen wäre eine zuweisung zu den recommencements ebenso gut möglich wie zu den zusammenfassungen.

Floovant, laissenende, v. 504:

Delez lui s'est assise la pucele au vis fier.

Laissenanfang v. 505 fährt fort:

La pucele est assise dejoste Floovant . . .

Man kann *s'est assise* und *est assise* als unterschied bemerkenswert finden; deswegen den fall als zusammenfassung zu be-

[1]) Man vergleiche ferner: Saisnes CXXVIII ende und den folgenden anfang, Chevalerie Viv. XXIV, besonders v. 793—839 und XXV anfang.

stimmen, wäre sehr künstlich, da gegen seine betrachtung als recommencement nichts spricht. Ähnlich liegt es etwa Raoul Cambr. CCLXXXI:

v. 6580f. A Ribuemont est Ybers revertis
Qui a grant joie fu cel jor recoillis.

Dazu der folgende anfang, v. 6582:

A Ribuemont fu Ybers li cortois . . .

um dessen zuteilung zu den recommencements oder zusammenfassungen zu streiten müßig wäre. Ich glaube, in sehr vielen fraglichen fällen könnte man am ehesten für recommencement plädieren. Auch im folgenden falle. Im Renaut de Montb. (Castets) lautet laisse XLV ende, v. 1738:

Et entrent el palais soëf et belement.

XLVI anfang, v. 1739 fährt fort:

Li bacheler vaillant sunt el palais entré[1]) . . .

Die fast wörtliche übereinstimmung, die unmittelbare aufeinanderfolge, d. h. entstehen des einfachsten und i. a. häufigsten falles des recommencement scheinen im verein mit der tatsache, daß assonanzen auf *éz*, *uz* gute möglichkeit der weiterdichtung bieten, die wahrscheinlichkeit auszuschließen, daß ein tempusunterschied beabsichtigt sei und somit zusammenfassung vorliege.

Durch mittelstufen mündet so die zusammenfassung in das recommencement ein. Der unterschied, der zwischen beiden erscheinungen in ihren reinen formen besteht, der sich m. e. bei der ersten in der betonung, bei der anderen in der verwischung der grenze zwischen zwei laisseninhalten äußert, weicht in den zahlreichen strittigen fällen einem dritten neutralen typus, der zwischen beiden trotz allem nahe verwandten erscheinungen steht.

Eine erzählungsart bleibt indessen noch, die das beginnende neue, den vorhandenen wiederanhub, der in resümierender und damit logisch eingliedernder erzählung unzweifelhaft liegt, besonders augenfällig in den vordergrund schiebt: es ist die, welche von Ziller[2]) fürs Rolandslied nur

[1]) Vgl. Rol. CL ende, v. 1988 und CLI anfang, v. 1989.

[2]) In seinem wertvollen progr.: Der epische Stil des afz. Rolandsliedes, Magdeburg 1883, kp. III.

unter dem gesichtspunkte der laissenemancipierung betrachtet worden ist.

c) Die kurze, meist formelhafte situationsangabe in einer zeile am anfange der laisse ist am ehesten mit den eingangszeilen zu vergleichen, die durch *or* eingeleitet sind.

Diese situationsangaben geben der laisse den anschein der selbständigkeit. Aber die einleitungsworte sind in der überwiegenden zahl der fälle nur eine rekapitulation dessen, von dem vorher die rede war. Sie geben, mit Ziller zu reden, „eine Beschreibung der Zeit, des Ortes, der Schlacht, des Heeres, der Charakteristik eines Helden" usw. Von den derartig gekennzeichneten laissenanfängen kommen als zusammenfassungen ein großer teil der personen- und schlachtschilderungen in betracht. Die übrigen hierher gehörigen stehenden wendungen, z. b. schilderungen der tageszeit, sind zumeist als erste und einzige erzählung verwendet, zeigen keine spur von wiederholendem, resümierendem inhalt und scheiden darum hier aus. Von beschreibungen der gegend ist im Roland höchstens die nochmalige schilderung: *Halt sunt li pui e tenebrus e grant* (laisse CXL) zu den resümees zu rechnen.

Mit den situationsschilderungen gehört zusammen der häufige gebrauch der dichter, am anfange einer laisse[1]) den charakter einer person, entnommen aus der voll im gange befindlichen handlung, in einer zeile zusammenfassend zu beschreiben. Gewöhnlich entwerfen sie dabei mit typischen worten das typische bild des helden, des feiglings, des heiden usw. „Er ist ein tapferer, guter, böser, feiger mann; braver ritter, kühnen herzens" — stets derartige ganz allgemeine redensarten. Aber es kommen auch fälle vor, wo eine in der eben vorliegenden handlung begründete momentane charakterisierung entsteht, vor allem in den besseren epen; aber auch diese bleiben höchst einfach und schmucklos. Dafür zwei beispiele aus dem Rolandsliede: v. 792, den Stengel nach C und V⁷ als

Li quens Rollanz est orgoillos et fiers

herstellt, wobei so gut auf seine 'stolzen' worte in XIV wie auf seine 'stolze' rüstung in LXIV[a] angespielt sein mag. Noch

[1]) Nur selten im innern der laissen, wie z. b. Cour. Louis v. 1996.

deutlicher ist momentaner situation entsprungene charakterisierung Roland LXXXVIII anfang:

Rollanz est proz et Oliviers est sages.

Der feinsinnigen gegenüberstellung entsprechend, die in einer zeile erfolgt und einzig in ihrer art scheint, erweist sich tatsächlich Roland in dem streit um den hilferuf als der draufschläger, Olivier als der vorsichtige, gereifte mann.

Im übrigen vergleiche aus der überreichen fülle des gröberen materials folgende stellen:

Rol. CXXIII:

v. 1593 Grandonies fut et proz oem et vaillanz . . .

Rol. CCXXXVII:

v. 3265 Li amiralz mult par est riches hom . . .

Cour. Louis XLIV anfang. v. 1839 resümiert gut aus dem verlauf der handlung:

Acelins fu molt orgoillos et fiers . . .

Floovant laissenanfang:

v. 1780 La pucelle iert mult prouz et si fut mout vaillant . . .

Folque de Candie IV anfang:

v. 75 Li qiens Guillelme sembla bien chevalier . . .

Jourd. de Blaiv. XCVIII anfang:

v. 2390 Jordains li anfes fu moult bons chevaliers[1] . . .

Ob es nur zufällig wegen der beliebtheit und häufigen anwendung geschieht oder ob, was wahrscheinlich ist, dabei gleichanfang gesucht wird, jedenfalls ist es besonders auffällig, daß solche abstrakt gewendete zusammenfassungen der lebendigen handlung sehr gern doppelt, auch in noch größerer anzahl nacheinander auftreten. Wie immer besteht infolge des assonanzenzwanges dabei ein gut teil freiheit. Auch hier noch ein paar beispiele:

Raoul de Cambrai CXLII anfang, v. 2857

Li quens R. fu molt de grant vertu . . .[2])

[1]) Des weiteren vgl. man JdBl. CXXXII anfang, v. 3449 *En Jordain ot moult vaillant chevalier*. Alisc. XVI, v. 440, Mort Aym. Narb. LXIX, v. 1788 und Chev. Viv. III, v. 77 und sehr viele andere aus dem ganzen Bereich der ch. d. g.

[2]) Vgl. in Raoul de Cbr. die gleichanfänge, die nicht hierher gehören, aber vielleicht epidemieartig den anstoß auch zu den oben gleich zu zitierenden beiden gegeben haben: CXXXIV anfang, CXXXV anfg. und CXXXVI anfg., CXXXVII anfg.

In Amis et Amiles lauten die anfänge von CXXI, CXXII, und CXXV:

v. 2411 Garins et Hāymmes furent prou et nobile . . .
v. 2422 Garins et Hāymmes furent preu et cortois . . .
v. 2473 Garins et Hāymmes furent prou et sené . . .

Vgl. dazu noch ebenda CXXXII und CXXXIV anfang.

Jord. de Blaiv. LXX, v. 1922:

Jordains li anfes fu moult bon chevaliers . . .

Dazu LXXI, v. 1929:

Jordains li anfes ot le coraige fier . . .

Es ist nicht verwunderlich, daß bei der großen zahl der wiederholungen auch die kurze situationsangabe gelegentlich mit recommencement kombiniert auftritt, cf. Aliscans XXII ende, v. 691 f.:

Li quens le voit, molt en est esfraés,
De grant dolor est li quens tressués.

(Im zusatzvers 692d ist nochmals der schmerz erwähnt.)

XXIII anfang, v. 693f lautet:

Li quens Guillaumes ot molt le cuer dolant,
Molt fu iriés et plains de mautalent,
Vivïen vit gesir . . .

So ergibt sich für die resümierenden laissenanfänge eine zwiefache abgrenzung:

1. gegen die schlechtweg stereotypen eingangszeilen, die von einer person oder sache oder situation etc. gebraucht werden können, noch ehe sie in der erzählung vorgekommen ist, ehe man also dabei von zusammenfassung oder dgl. reden kann:

2. gegen die recommencements, die als bequemere einleitung — auch wohl zur variation — die leibhaftige wiederholung gelegentlich mit abstrakt gewendeten, resümierenden anfangsversen ausstatten (siehe 3. Recommencement unter f β).

Es bleiben zu erwähnen vor allem noch die schlachtschilderungen, die wie die allgemeinen charakteristiken von personen, vielleicht mehr noch, durch alle epen verbreitet sind.

So Rolandslied CV anfang, v. 1320:

La bataille est mervelluse et cumune . . .

Gorm. et Is. II anfang, v. 9f:

Li esturs fut fiers et pesanz
e la bataille fut mult granz . . .

V anfang, v. 87:

Li esturs fut mult fiers maneis . . .

VII anfang, v. 138:

La bataille fut esbaldie, . . .

XIX anfang, v. 583:

Fiers fut l'esturs et esbaudis . . .

Aymeri de Narbonne LXXXIV anfang:

v. 2891 Grans fu et fiers et perillex l'estor . . .

CV anfang, v. 4182:

Grant fu l'estor, longuement a duré . . .

Ähnlich häufig wie *bataille*, *estur* erscheint in solchen allgemeinen schilderungen nur *noise* noch, seltener schon *chaple*, *hustin* u. a. Mehr als von den personenschilderungen gilt von den schlachtphrasen, daß sie stets schwarmweise in den chansons de geste auftreten, als gleichanfänge, oder auch ohne diese figur zu bilden, nahe nacheinander. Vergleiche:

Roland CX, v. 1396:

La bataille est aduree endementres . . .

Dazu CXI anfang, v. 1412:

La bataille est merveilluse e pesant . . .

Ferner CXXIV u. CXXV anfang:

v. 1610 La bataille est merveilluse et bastive . . .

v. 1620 La bataille est e merveillose et grant . . .

Floovant, anfang der laisse v. 2015 ff. u. anfang der laisse v. 2074 ff.:

Mout fut granz la bataile et mervoilouse et pesme . . .
Mout fut grant la bataille et le chaple pesant . . .

Derartige zummenfassende schlachtschilderungen aneinandergereiht sind äußerst beliebt, siehe nur noch auswahlsweise: Aliscans IX, X, XII; CVII, CX, CXI, CXIV; CXXI[a], CXXI[b], CXXI[c]; CLIII, CLIV; CLX, CLX[a], CLX[b], CLXI. — Renaut de Mont. (Castets) z. b. XVI, XVII; XXXI, XXXVII usw. — Aiquin X, XII, XIX, XX usw.[1]).

[1]) Vgl. weiterhin Raoul Cambr. v. 4206 und 4238, v. 5044 und 5062, Aym. Narb. z. b. v. 1773 und 1795, v. 1843 und 1890.

Zu den allgemeinen situationsangaben am laissenanfang gehören noch verschiedene andere, wie z. b. die häufigen verse von herrschender freude oder trauer bei einzelnen oder mehreren personen bezw. in einer ganzen stadt. Um derartige und ähnliche fälle hier einzureihen, ist natürlich immer vorbedingung, daß in ihnen kein absolut neues moment in die erzählung eintritt, sondern daß sie in irgend einer weise nur wiederholen oder zusammenfassen.

Auch diese zusammenfassungen führen — nicht zum ersten male stellen wir das fest — oft zu jener erscheinung hinüber, die als recommencement bezeichnet wird.

3. Recommencement.

In ermanglung eines besser passenden deutschen wortes mag der ausdruck recommencement mit der besonderen bedeutung, die er für die französischen chansons de geste erlangt hat, bestehen bleiben.

Unter recommencement (im engeren sinne[1]) versteht man die erneute schilderung einer handlung, einer episode, eines bloßen gedankengangs am anfange der laisse in gleicher oder annähernd gleicher ausführlichkeit wie in der vorangehenden laisse bei der ersten schilderung, worauf im engsten anschlusse an die wiederholungsverse die erzählung in dieser laisse den regelrechten fortgang nimmt.

Zunächst läßt sich unter allen hierhergehörigen erscheinungen zwischen solchen unterscheiden, die tatsächlich wort für wort wiederholen und anderen, die denselben sinn in anderen worten ausdrücken. Auf diesen unterschied, der nicht bedeutsam ist, wird mit besonderem nachdruck nur in dem abschnitt a hingewiesen, er besteht natürlich, wie ein vergleich der beispiele lehrt, in gleicher weise in allen anderen.

Betrachtet man die recommencements nach ihrem verhalten bezüglich der form und des inhalts, die man an ihnen unterscheiden kann, so ergeben sich drei klassen: 1. diejenigen, die gleichmäßig (oder doch annähernd gleichmäßig) inhalt und form der letzten verse der A-laisse in den ersten

[1]) Der 'weitere' sinn wäre der von Nordfelt (Les couplets similaires etc.) für alle irgendwie verwandten erscheinungen angewendete.

versen der B-laisse wieder aufnehmen und 2. diejenigen, in denen der inhalt bei verschiedener form wiederkehrt. Den 3. fall bilden die wiederholungen formeller art, denen gegenüber die beiden anderen klassen, deren scheidung mehr oder weniger bedeutungslos ist, als die echten recommencements zusammen behandelt werden sollen (abschnitt a bis f).

Die formellen recommencements stehen den im ersten kapitel besprochenen schematischen wiederholungen[1]) nahe oder gleich; sie bilden eine kleine gruppe für sich und finden eine besondere behandlung im abschnitt g.

Für die in der betrachtung zusammengenommene, aus den fällen 1. und 2. sich zusammensetzende mehrzahl der recommencements empfiehlt es sich, von den einfachsten und durchsichtigsten schrittweise zu den freieren gestaltungen aufzusteigen.

Die weiteren besprechungen verlangen genaue kennzeichnung der schlußverse der laisse A und der anfangsverse der B-laisse, damit über die stellung der wiederholten verse zur laissengrenze klarheit besteht. Darum werden die schlußverse der A-laisse mit den letzten buchstaben des alphabets z, y, x usw., die verse der B-laisse mit den anfangsbuchstaben des alphabets a_1, b_1, c_1 usw. bezeichnet werden. Bei laissendreiheiten erhält die dritte laisse die versbezeichnungen a_2, b_2, c_2 u. s. f.

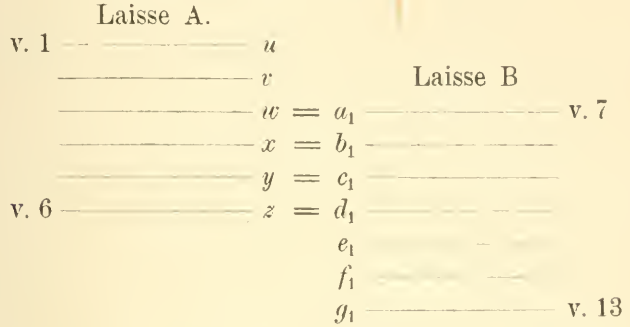
a) Gleiche Verszahl, gleicher Inhalt jedes Verses.

Am einfachsten sind diejenigen recommencements, welche in ihrer anfangszeile nur die schlußzeile der A-laisse wiederholen. Diese form ist, nach obigen bezeichnungen ausgedrückt, $a_1 = z$. Es ist dabei z nicht völlig gleich a, da der neue assonanz- oder reimvokal änderungen bedingt.

Weiter wird das recommencement auf zwei zeilen ausgedehnt: zwei schlußzeilen entsprechen zwei wiederholenden zeilen, sodaß die formel $a_1 = y$, $b_1 = z$ entsteht. Darüber hinaus begegnen drei, vier und mehr wiederholungszeilen. In allen diesen fällen ist (meist innerhalb der einzelnen chanson recht einheitlich) die wiederholung sei es mehr freier, sei es mehr wörtlicher art. Die in diesem abschnitt zu behandelnden

[1]) p. 17 ff.

wiederholungen halten eine strenge aufeinanderfolge ein. Kein vers schiebt sich dazwischen, nach ablauf der erzählung folgt sofort zeile für zeile die wiedererzählung. Die entsprechung bei vier wiederholungszeilen wäre (mit Voretzsch in vorlesungen) etwa wie folgt zu verbildlichen:



Beispiele für einzeilige recommencements sind u. a.:

a) Annähernd wörtlich: Roland CL ende, v. 1988:

A icest mot sur sun cheval se pasmet. Aoi.

CLI, v. 1989 (Oxf.):

As vus Rollant sur sun cheval pasmét . . .

Chanson de Guill. XLII ende, v. 399:

En sun estrieu se fiert uns moltuns gris.

XLIII, v. 400:

En sun estrieu se fiert uns gris moltuns . . .[1])

Floov. IV (ende), v. 211:

Dolanz et corrociez remest li rois de France.

V, v. 212:

Rois Cloovis remest corroceus et iré . . .

Ebenda laissenende, v. 2380:

A icelle parole s'an est Richiers tornez.

Laissenanfang, v. 2381:

A icele parole s'an est tornez Richiers . . .

Einen so hohen grad von wörtlicher übereinstimmung bewahren nur wenige recommencements: freiere gestaltung ist häufiger.

[1]) Das von Suchier hergestellte recommencement 1167a würde auch hierher gehören.

β) Im wortlaut freier u. a.: Rol. CXCVI (Stengel) v. 2704:

Li dui message descendent al perrun.

CXCVII, v. 2705:

Jus descendirent li mes soz un' olive . . .

Floov., v. 1453:

En la chartre se baisent et grant joie se font —

und v. 1454:

Or demainent grant joie en la chartre leanz . . .

Oder ebenda:

v. 1471 Il laisai le joër et s'asit sor .I. banc —

und:

v. 1472 Richiers let le joër, si s'est aulez soioir . . .

Rainouart in der letzten laisse[1]):

„— Dame", dist il, or en orrez verité —

und darauf:

„— Dame", dist il, jo vous dirrai lealment . . .

Weiter vgl. etwa Raoul de Cbr. CIV, v. 2134 u. CV, v. 2135, ferner CXLII, v. 2872 und CXLIII, v. 2873.

Zweizeilig sind z. b. folgende recommencements:

α) Wörtlich: Ch. de Guill. LXXX, v. 703—704:

Quant il eissit de la dolente presse,
sis bons chevals li crievet suz la sele.

LXXXI, v. 705—706:

Del dolent champ quant Girarz fut turnez,
desus ses alves est sis chevals crevez . . .

Ebenda CXXIII, v. 1134—1135:

Plaist vus oïr des nobiles barons
cum il sevrerent del reial cumpaignun?

CXXIV, v. 1136—1137:

Plaist vus oïr des nobiles vassals
cum il sevrerent del chevalier reial? . . .

Floovant, laissenende, v. 1413 f.:

„Aï! Maonmot sire, com avez grant poisance!
Ja me donez vos plux que je ne nos demande."

---

[1]) Eigentlich der vorletzten, da mit v. 3506 ein neuer assonanzvokal einsetzt.

Dazu der folgende laissenanfang, v. 1415 f.:

„Ahi! Mahonmot sire, com voz estes poisanz!
Jai me donez vos plux que je ne vos demant . . .“

Raoul de Cbr. XLVII, v. 962 f.:

Dame A., a la clere façon,
Son filg baisa la bouche et le menton.

XLVIII, v. 964 f.:

Dame A., au gent cors signori
Son fil R. baisa et conjoï . . .

β) Im wortlaut freier: Raoul de Cbr. CXLVI, v. 2935 f.:

Fuit s'en E., n'i ot qe esmaier;
R[aous] l'enchauce, q'il ne le vieut laissier.

CXLVII, v. 2937 f.:

Fuit s'en E. broichant a esperon.
R. l'enchauce qi quer a de felon . . .

Ebenda CCLXXVI, v. 6340—6341:

Ains ne figna desci qu'a Sain Quentin;
B. trova corresous et marrit . . .

CCLXXVII, v. 6342 f.:

A Saint Quentin en vint li messaigier
El palais monte, si a trovét Berniers . . .

Floov., laissenende, v. 1813 f.:

Vont s'en nostre François, Jesu lor soit aidanz!
Toz jorz les sut aprés li amiraus Persanz.

Dazu laissenanfang v. 1815 f.:

Or s'an vont nos François a Beaufort lor chemin,
Et l'amiraus les suit a tot M. Sarazins . . .

Amis et Amiles CLV und CLVI:

v. 3034 Au conte Ami vint Amiles arrier
Qui el lit jut malades.

v. 3036 Au conte Ami est Amiles venus
Qui jut malades entre les ars volus . . .

Moniage Guillaume 1. XXIII und XXIV:

v. 630 „Si voirement con le ciel estoras,
Garissiés mon cors, sire!“

v. 632 „Dex“, dist Guillaume. „si con tu es verais,
Garis mon cors de ces larrons pusnais!“ . . .

Im folgenden noch einige dreizeilige recommencements, die hierher gehören. In mehr als drei zeilen ist diese ganz strenge und einfachste art kaum zu finden. Stets erscheint alsdann eine modifikation, sei es verseinschub, sei es verbindung mit zusammenfassender anfangszeile, die die einordnung an dieser stelle untersagen.

Raoul de C. CCLXXV und CCLXXVI:

v. 6303 „Dont viens, amis, par le cors saint Richier?“
„— Dame“, dist il, „de Sain Quentin le sié;
Salut vous mande li vos amis Bernier.“

v. 6306 Dist la pucelle: „Dont venés vous, amis?“
„— Dame“ dist il, „je vains de Sain Quentin.
Salus vous mande B. li hardis . . .“

Ebenda CCXC ende, v. 6873 ff.:

Et H. coucha avuec s'amie;
Il l'a asés acolée et baisie,
Mais d'autre chose ne li pot faire mie.

CCXCI anfang, v. 6876 ff.:

Herchanbaus jut et s'amie dalés.
Il la baisa et acola assés,
Mais d'autre chose ne la pot il grever . . .

b) Ungleiche Verszahl durch Plus oder Minus an Versen innerhalb des Recommencements.

Zu den gleichmäßig gebauten recommencements — für welche also z. b. bei dreizeiliger wiederkehr die formel $a_1 = x$; $b_1 = y$; $c_1 = z$ gilt — sind auch die zu rechnen, die eine gewisse kürzung oder dehnung aufweisen, d. h. ungleiche verszahl durch ein minus oder plus an versen in der B-laisse. Es handelt sich dabei im allgemeinen nur um weiter ausführende, im übrigen nebensächliche zeilen, die innerhalb der wiederholungsverse in A oder B eingeschoben sind, nicht aber um solche, die am schlusse der A-laisse oder am anfange der B-laisse stehen können.

Beispiele: Rainouart laissenende, v. 2831 ff.:

v Pur la sue amur te ferai io adubber
w Cheual & armes te ferai io doner
x Dist Reneward ne place unques Dev
y Que ia altre arme i porte que mun tinel
z Ne sur cheual ne quor io ai munter.

Laissenanfang, v. 2836 ff.:

a_1 Ami bel frere io vus adoberai
b_1 Cheuals & armes par matin vus durrai
c_1 Ne place Dev dame dist Reneward
d_1 Suz ciel nad rien qui tant hace cum cheual . . .

Das schema des recommencements ist $a_1 = v$; $b_1 = w$; $c_1 = x$; $d_1 = z$, der vorletzte vers der A-laisse (y) ist in unserem recommencement in wegfall gekommen. — Aus Is. u. Gorm. wäre hier laisse XVI – XVII anzuführen. Das schematische bild — die ausdehnung der laisse verbietet den wörtlichen abdruck — zeigt für r (v. 528) und t (v. 530) aus der A-laisse keine entsprechung: z (v. 536), ein vers, der infolge von randzerstörungen des Brüss. fragm. verloren ist, darf wohl in dubio ähnlich i_1 (v. 545) oder k_1 (v. 546) angenommen werden.

Cour. Louis XIV, v. 268 ff. und XV, v. 272 ff. bieten a_1 (v. 272) = w (v. 268); h_1 (v. 279) = x (v. 269); i_1 (v. 280) = y (v. 270); l_1 (v. 282) = z (v. 271); dagegen sind b_1 (v. 273), c_1 (v. 274), d_1 (v. 275), e_1 (v. 276), f_1 (v. 277), g_1 (v. 278) und k_1 (v. 281) ohne entsprechung.

Floov. II, v. 22—41 ist, wie der text heutzutage vorliegt, keine wiederholungslaisse, sondern diese verse bilden ein großes recommencement, da v. 42 ff. zum gleichen assonanzgebiet gehören. Das schema der laissen I und II ergibt: ohne entsprechung in der B-laisse bleiben von der A-laisse f (v. 2), q (v. 12), r (v. 13), w (v. 18); von der B-laisse kommen in A nicht vor die verse b_1 (v. 23), d_1 (v. 25), r_1 (v. 35). Sonst ist die übereinstimmung eine fast wortgetreue.

In Bodels Sachsenlied endet VIII, v. 216 f.:

u Saisne assaillent la ville. li encremé felon:
r Anfre ci que as portes n'i ot arrestison.
w Cil dedens se deffendent con nobile baron,
x Espessement lor getent maint fust et maint baston;
y Cel jor firent de Saisnes molt grant ocision.
z Quant .Guit. le voit, ne li fu mie bon.

L. XI, v. 222 beginnt:

a_1 Saisne assaillent la vile a force et a revel;
b_1 Cil dedenz se deffendent qui d'aus font grant maisel.
c_1 Quant le vit Guiteclins, ne li fu mie bel .

v, x, y sind ohne entsprechung in der B-laisse.

Vgl. Aliscans LVII—LVIII: während $a_1 \sim t$, $b_1 = v$, $c_1 = z$ ist, fehlt wiederholung für t, x, y.

Viel größer noch ist die abweichung in Aymeri de Narbonne XXII—XXIII. Abgesehen von einführung der namen der angeredeten personen (vier, fast fünf zeilen), bestehen dort noch andere verschiedenheiten, die sich kurz ausdrücken lassen: $a_1 = t$, $b_1 = u$, $k_1 \sim w$[1]); $l_1 = y$, $m_1 = z$; c_1 bis i_1 sind in der A-laisse, x in der B-laisse nicht vertreten.

c) Bei gleicher Verszahl veränderte Inhaltsverteilung auf die einzelnen Verse.

Die wiederholung, die als laissenbindemittel im höchsten grade beliebt war und unzählig oft in der altfranzösischen dichtung angewendet wurde, ist selten in der bisher vorgeführten reinheit geblieben. Viel häufiger sind die fälle eines loseren, ungebundeneren gebrauchs, der nicht genau wiederholung von zeile auf zeile einhält. Unter den verschiedenen gruppen, die sich gegeneinander abheben lassen, nimmt einen platz verhältnismäßig nahe an den in a) und b) besprochenen 'regelmäßigen' fällen eine wiederholungsform ein, in der die verszahl in A und B noch unverändert bleibt, in der aber eine mischung und verschiedenartige neuverteilung des inhalts für die einzelnen fälle zu stande gekommen ist.

Beispiele: Raoul de Cbr. CCLXXVII, v. 6366 f.:

y Il le manda, et il vint sens targier;
z Si amena o lui mil chevallier[s].

CCLXXVIII, v. 6368 f.:

a_1 Berneçons a le sor Gr. mandét.
b_1 Et il i vint a tot mil d'adobés . . .

Der inhalt der zeile y ist in a_1 wiederholt, nimmt außerdem aber noch einen teil der zeile b_1 in anspruch.

[1]) Das ähnlichkeitszeichen verwende ich in fällen, bei denen ich hervorheben will, daß die wiederholung sich auf verwandte gedankengänge beschränkt. Es entspricht [k_1]: *Que, foi que doi saint Fremin d'Aminois* in der A-laisse [w]: *Que, par ce Deu qui onques ne menti*, d. h. die ähnlichkeit beruht darin, daß beidemal beteuerungsformeln vorliegen.

In dem Sachsenlied heißt es CX und CXI:

v. 2498 *a* Corsubles de Nubie et rois Daires d'Orqainne
c Choisirent de Herupe la nobile compaingne,
w Escorfaus de Luten a Bruncoste l'ensaigne;
x Dont lor fu bien avis que toz li mons açaingne
y Il escrïent lor gent a mervillose angaingne,
z Isnelement s'adoubent, n'i font autre bargaingne —

und v. 2503 ff.:

a_1 Li rois Daires d'Orquane et li rois Escorfaus,
b_1 Corsubles de Nubie, Bruncostez et Rigaus
c_1 Isnelement s'adoubent et montent es chevaus,
d_1 Bien sont .II. M. Saisne de la gent desloiaus . . .

c, *x*, *y* ohne recommencemententsprechung: $a_1 + b_1 = a + w$: $c_1 = z$.

Ein musterbeispiel sind in Aymeri de Narb. die laissen LXXIX—LXXX, welche lauten, v. 2663 ff.:

c — „Seignor vallét", dist Guiz de Monpancier,
w Or soient vostre, bien vos avront mestier.
x Ce n'afiert pas a nul franc chevalier
y N'a duc n'a conte qui terre ait a baillier.
z Que il enport son siege."

LXXX anfg., v. 2668 ff.:

a_1 „Seignor vallét", ce dist Guiz li marchis,
b_1 Or soient vostre li mantel vair et gris.
c_1 D'autres avons tot a nostre devis:
d_1 N'i a celui n'en ait ou .V. ou sis.
e_1 N'est pas reson en ce nostre païs
f_1 Que cuens ne dus ne princes ne marchis
g_1 Enport le siege sor coi il avra sis." . . .

Ohne vorbild sind c_1, d_1; $e_1 + f_1$ entsprechen zusammen $x + y$, da *ce n'afiert pas* von *x* allein schon dem vers *c* entspricht.

Jourd. de Blaiv. CXIII, v. 2659 ff.:

t L'anfes Jordains s'en parti et sevra
a De la cité ou sa fame trouva.
c Moult grant partie de gens les convoia
w Desci au port ou es nes s'en entra.
x Li arcevesques qui de bon cuer l'ama
y Au departir a Deu le commanda
z Qui d'annui le deffande.

CXIV anf., v. 2666 ff.:

a_1 Va s'an Jordains a moult riche maisnie
b_1 Et sa moilliers cui Jesus beneïe.
c_1 Li arcevesques de Deu les beneïe
d_1 De Dammeldeu et de sainte Marie
e_1 Qui les conduie en santé et en vie . . .

$a_1 + b_1 \sim t + u$; $c_1 + d_1 + e_1 = x + y + z$; v und w ohne entsprechung. [1])

d) Ungleiche Verszahl durch Kürzung, Dehnung oder sonstige Änderung der B-Laisse.

Von einer wiederholung, die, wie eben gezeigt, sich nicht mehr peinlich daran hält, vers auf vers mit genauer inhaltsentsprechung zu wiederholen, die vielmehr in diesem punkte trotz beibehaltung der gleichen verszahl freier verfährt, indem sie kurz erzählte teile aufschwemmt, andere zu einem winzigen reste verkümmern läßt, ist der übergang zu einer anderen spielart, die sich über genaue einhaltung der gleichen verszahl ohne weiteres völlig hinwegsetzt, unmittelbar gegeben und schließt sich darum hier an.

Die zerstörung der gleichzahl der verse erfolgt durch zwei ihrem wesen nach genau entgegengesetzte verfahren: das der kürzung und das der dehnung.

α) Die eine tendenz, häufig am werke, zieht zwei, selten mehrere zeilen der A-laisse in der B-laisse zu einer zeile — oder allgemein gesprochen: zu weniger zeilen als in der A-laisse — zusammen.

Beispiele: Karlsreise XLIII, u. XLIV:

v. 731 w Ne fait a demander, s'irascuz fut li reis.
x Il en vint al palais la ou Charles seeit:
y „Li premiers est guariz, enchantere est, co crei.
z Or voeil saveir des altres, se mençonge est o veirs“ —

[1]) Ein schwächeres beispiel ist Saisnes XXIX und XXX (v. 676 f. und 678 f.): dort liegt nicht mehr mischung und neuverteilung vor, sondern y ist gedehnt in die B-laisse eingedrungen und hat den inhalt der zeile z verdrängt.

und:

v. 735 a_1 Dolenz fut li reis Hugue del gap qui'st aempliz,
b_1 Et dist a Charlemaigne: „Li premiers est guariz.
c_1 Or voeil saveir des altres, s'il feront altresi.“ . . .

Das schema des recommencement ist $a_1 = w$; $b_1 = x + y$; $c_1 = z$.

Floov. v. 787 ff. u. 792 ff.:

v. 787 v De l'oste Floovan et a Richier, qui dorment,
w A force, a poesté ont prisies les portes:
x Sore lor sunt coruz a mervoilouse force,
y Et pristrent Floovant, qui ne lor pout estordre.
z Les poinz li ont liez estroit a une corde —

und:

a_1 De l'oste Floovant ont les portes prisiez:
b_1 Sore li sont coruz plux de .IIII. miliers,
c_1 Floovant ont saisi, coroçous et irez,
d_1 A fors cordes li ont les poiz estroit lïez . . .

$a_1 = v + w$; $b_1 = x$; $c_1 = y$; $d_1 = z$.

Raoul de C. CCLVIII und CCLIX:

v. 5873 y E vos atant venu .I. damoisel
z Espie fu. afublé d'un mantel —

und:

v. 5875 a_1 Ez une espie qi vint de France douce . . .

$a_1 = y + z$.

Destruction de Rome XIX. u. XX:

v. 1308 t A dex! com grans richesces i firent emporter
u De coupes, de hanaps [et] d'argent et d'or cler,
v Riches samis et pailes et cendals d'outre mer!
w Quant ourent tous occis que il pourent trouver,
x Aitant le fu i mettent, si se font d'en celer (?).
y Puis abatent les murs del cité principer,
z Si trosserent lour tentes, n'i valdront demorer —

und:

v. 1315 a_1 Fierenbras d'Alisandre seisie a la cité:
b_1 Les barils et reliques a ou li amené;
c_1 A tous cels qu'il atteignent orent les chefs coupés
d_1 Puis i mirent le fu: Rome ont tote alumé.
e_1 Quant il orent ceo fait, d'iloec s'en sont torné . . .

a_1 ist resümierender anfang. wie er gern das recommencement einleitet (siehe abschnitt f.); $b_1 = t + u + v$; $c_1 = w$; $d_1 = x$: $e_1 \sim z$: y bleibt ohne entsprechung.

Ähnlich Aliscans XXXVIII, v. 1234 ff. und XXXIX, v. 1241 ff.: hier ist a_1 eine resümierende zeile wie oben in der Destruct. d. R.; $b_1 = t + u$; $c_1 = w$; $d_1 = z$.

Im anglon. Boeve de Haumtone LXXI und LXXII besteht die formel: $a_1 = x$; $b_1 = y + z$.

β) Die andere tendenz. nicht weniger häufig, dehnt einen einzelnen oder mehrere verse der A-laisse in der B-laisse zu zwei oder mehreren.

Beispiele:

Wilhelmslied CXIV und CXV:

v. 1033 y .... Mun nies Guischart te voldrai comander.
z Tue merci bien le m'as adubé! —

und:

v. 1035 a_1 Sire Guillelmes, jot chargerai Guischart.
b_1 Il est mis niés: mult est pruef de ma charn.
c_1 Tue merci avantier l'adubas" . . .
$a_1 + b_1 = y$: $c_1 = z$.

Raoul de Cambrai CCXXIII u. CCXXIV:

v. 4855 x Et dist li rois: „Qi commença premier?"
y — „Li sors G.", dient maint chevalier,
z La commença premerains a B."

v. 4858 a_1 Se dist li rois: „Frans chevaliers baron,
b_1 Qi commença premerains la tençon?"
c_1 — „Li sors G., par le cors s. Simon.
d_1 La commença premiers a B." . . .

Formel $a_1 + b_1 = x$: $c_1 = y$; $d_1 = z$.

Die einfachste formel, die möglich ist, $a_1 + b_1 = z$, gewährt Raoul Cambr. CCLXXXII und CCLXXXIII:

v. 6611 z Et l'andemain fut l'anfes beneois —

und:

v. 6612 a_1 En l'andemain, que li jors parut cler,
b_1 Ont fait l'anfant baptisier et lever . . .

Sehr einfach ist in derselben chanson auch die verknüpfung von CCLXXXV und CCLXXXVI, deren formel $a_1 = y$; $b_1 + c_1 = z$ ist.

Aus Saisnes vgl. LIV. v. 1221 ff. u. LV. v. 1224 ff.: hier ist $a_1 = x$; $b_1 + c_1 = z$; y steht allein (vgl. abschn. e).

Ebenda CXLIV endvers und CXLV anfang haben wie die oben aus Raoul d. C. angeführte stelle das schema $a_1 + b_1 = z$.

Jourd. de Blaiv. XLVII und XLVIII haben die form: $a_1 + b_1 = x$: $c_1 = y$; z verseinschub am laissenende (siehe f.).

Schließlich sei aus Ogier d. D. angeführt v. 111 ff.:

t — „Sire. dist [il], si ert com vos volrés.
u Or poés croire que petit m'a amé
v Gaufrois mes peres, cui tot confonde Dé,
w Qui envers vos m'a laissié forosté.
x Tot che refait Belissent au vis cler,
y C'est ma marrastre; Dex li puist mal doner!
z Por ce fist ele vos homes vergonder."

Laissenanfang v. 118 ff.:

a_1 „Sire empereres", dist li Danois Ogiers,
b_1 „Ben me poés ochire et detrenchier:
c_1 Se vus le faites, che sera grant peciés.
d_1 Gaufrois mes peres ne m'ot mie mult chier
e_1 Qui envers vos me fait forostagier" . . .

Auch dies recommencement gehört gleichzeitig, da *x*, *y*, *z* ohne entsprechung bleiben, zu den im abschn. f zu erörternden. Hier interessiert von seinem schema: $a_1 + b_1 = t$: $d_1 \sim v$; $e_1 = w$: c_1 und u sind isoliert (vgl. abschn. d).

γ) Außer durch die beiden manipulationen, welche die fälle α) und β) ausmachen, wird die zerstörung der gleichzahl an versen oft dadurch herbeigeführt, daß sich die wiederholung auch an die geringste wörtliche entsprechung nicht mehr bindet und nur auf ähnlichen gedankengang oder handlungsverlauf beschränkt bleibt. Dann ist häufig für den einzelnen vers ein eigentliches widerspiel kaum noch namhaft zu machen; dagegen ist die parallele zwischen zwischen A- und B-laisse doch oft noch deutlich, wenn man mehrere verse der einen und mehrere verse der anderen zusammennimmt und ihren sinn vergleicht. Dabei mag gelegentlich die verszahl übereinstimmend geblieben sein — das ist dann nichts mehr als eine zufallserscheinung —, in der regel geht mit starker sprachlicher bewegungsfreiheit eine verschiedenheit in der zeilenzahl hand in hand.

Mit den folgenden zitaten wird ein beschränktes bild von der vielseitigen kompliziertheit entworfen, die das wiederholen in manchen chansons de geste in ausgedehntestem maße angenommen hat.

Aliscans LIII ende, und LIV anfang:

v. 1912 *q* „. . . Mande secors en France a Saint Denis
r A ton serorge, le fort roi Loeïs.
s Et si venra tes pere Naymeris;
t En sa compaigne amenra tos ses fis
u Et son lignage, ki tant est poestis.
v Si secor ciaus, ke Sarrasin ont pris,
w Ke nes en mainent outre la mer chaitis."
x „Diex", dist Guillelmes, „ki en la crois fus mis,
y Fu onques dame, tant eüst sages dis!
z Or me consant diex et sains esperis!" —

und:

v. 1921 a a_1 Et dist Guibors, la dame seignorie:
b_1 „Sire Guillames, ne vos esmaiés mie;
c_1 Alés en France por secors et aïe.
d_1 Quant le savra Ermengars de Pavie,
e_1 La vostre mere, que Jhesus beneïe,
f_1 Et Aimeris a la barbe florie,
g_1 Tot manderont por la chevalerie
h_1 Et par la terre la rice baronie,
i_1 La fiere geste, ki tant est segnorie.
k_1 Secorront vos en la terre haïe."
l_1 „Diex", dist Guillames . . .

Die verse a_1. b_1 sind zusammenfassender natur (vgl. abschnitt f); $c_1 = q + r$; $d_1 + e_1 + f_1 + g_1 + h_1 + i_1 + k_1 \sim s + t + u + v + w$; l_1 + ff. verse $= x + y + z$.

Man vgl. aus demselben epos CXIV, v. 5615 ff. und CXV, v. 5622 ff., in denen die verhältnisse, wie folgt, liegen: a_1 ist allgemein zusammenfassend: $b_1 + c_1 = t$; $d_1 = u$; $e_1 + f_1 = v + w + y + z$.

In dem von Paul Meyer, Rom. 35, 22—31 veröffentlichten 'Fragment d'une chanson de geste relative à la guerre d'Espagne' kann man L. VI—VII hierher rechnen: $c_1 + d_1 = v + w + x + y + z$ ($a_1 + b_1$ allgemein zusammenfassend). Freilich besteht auch die möglichkeit, *x*. *y*. *z* als einschub vor laissenende anzusehen (abschnitt f).

Es ist eine frage, die auch sonst des öfteren bei der betrachtung des freieren recommencements und bei den

antezipationen der von Nordfelt beschriebenen art (s. antezipationen c) nicht zu umgehen ist: sind die urteile im wiederholenden oder scheinbar wiederholenden laissenanfang bezüglich der ihnen mit dem vorigen laissenende gemeinsamen elemente analytisch oder synthetisch — analytisch und synthetisch gebraucht in dem aus Kants unterscheidung der urteile bekannten sinne? Diese nicht immer lösbare frage drängt sich besonders dann auf, wenn man entscheiden will, wieviele verse des laissenanfangs dem recommencement zuzuteilen und wo bereits die anfänge einer neuen handlung, eines neuen gedankenganges[1]) anzusetzen sind. Die bereicherung

[1]) Vielleicht vermag folgendes beispiel die schwierigkeit dessen zu zeigen, was ich meine. Terracher stellt in der ausgabe der Chev. Vivien gegenüber (p. 82 und p. 85):

andere hss. (Krit. Text).	hs. v. Boulogne.
v. 757 Dient Fransois: „Conment porroit il estre?“	v. 893 Dient si homme: „Comment porroit chou estre Que ces Turs paseriemes?“
XXIV.	XXVII.
v. 758 „Vivïens, sire“, dient si chevalier, „Con faitement porons nos esploitier A cel chastel venir ne aprochier, Cant entre dous veez tel ancombrier? De Sarrasins i veez tant millier[s] Que il n'est hom c'an nombrast la moitié; Plus sont espès que bois c'on doit taillier: Con faitement les poons pecoier?“	v. 895 „Vivïens, sire“, dient si chevalier, „Com faitement porriemes esploitier, A cel castel venir et apoier, Quant entre .II. i a tel encombrier? De Sarrasins i veons tant milliers, Qu'il n'est uns hom qui nombrast la moitié; Plus sont espès que bos c'on doit taillier; Com faitement les porriemes perchier?“
Dist Vivïens ...	Dist Vivïens ...

Ist nicht in der version, von der Terracher den kritischen text herstellt, der vers 757 noch anfang der rede, d. h. v. 758 ff. nicht wiederholung, sondern fortsetzung — oder liegt doch schon etwas vom inhalt der neuen laisse in ihm? Sicher ist demgegenüber das erstere in der hs. v. Boulogne der fall. Der zugefügte sechssilbner '*Que ces Turs paseriemes*' in verbindung mit '*Comment porroit chou estre*' ist tatsächlich zu einem vorklang des folgenden geworden.

des wiederholten gedankens ist in manchen hierher gehörigen recommencements derartig, daß man an das bei den antezipationen Nordfelts[1]) angewendete verfahren erinnert wird.

Aym. de Narb. XLI und XLII ff.:

v. 1381 *u* Respont li cuens: „La seue grant merci!
v Bon gré l'en sai, par le cors saint Remi!
w Or en sai tant, par Deu qui ne menti,
x Se ge ne l'ai, tel plet m'avez basti,
y Dont il morront .m. home fervesti,
z Por l'amor la pucele!"

Dazu:

v. 1387 a_1 „En non Deu, Hugues, vos la m'avez loee,
b_1 Et maint autre homme la m'ont pieça nommee.
c_1 Mes, par celui qui mainte ame a sauvee,
d_1 Ne par la foi que ge ai presantee
e_1 Charlon de France a la barbe mellee,
f_1 Se ge ne l'ai, chier sera conparee,
g_1 Car mainte tor en ert acraventee,
h_1 Et mainte vile et arse et enbrasee,
i_1 Et de maint cors en ert l'ame sevree! . . ."

a_1, b_1 sind verseinschub am anfang der B-laisse (s. abschnitt f), $c_1 + d_1 + e_1 \sim w$: $f_1 + g_1 + h_1 + i_1 \sim x + y\ [+ z]$; ohne entsprechung bleibt nur c.

Es folge noch ein laissenübergang aus Mon. Guill. 1 und zwar XXVII f.:

v. 700 *l* . . . „Clöés la porte, n'ai soig de sa folie,
m A ceste fois n'i enterra il mie."
n „Non pour Dieu, sire", n'i a celui ne die,
o „Ja nos batroit et diroit estoutie."
p Es vous Guillaume et le vaslet qui crie:
q „Ovrés la porte, prendés la pescherie
r Et ches chevaus, s'iert rice l'abeïe,
s Tout par Guillaume, qu'onques n'i ot äie.
t Or a il bien provende desservie,
u N'i doit fallir en trestoute sa vie."
v Li moine l'öent, si ne respondent mie,
w Chascuns vausist qu'il ne revenist mie.
x Il li escrïent a haute vois serie:
y Demourés la, vous n'i enterrés mie,
z Car vous estes rouberes."

[1]) S. unten S. 76 ff.

Der folgende anfang, laisse XXVIII, v. 715 ff. lautet:

a_1 Li ber Guillaume est venus a la porte,
b_1 Et li portiers l'a encontre lui close
c_1 Et veroullie et fremee a grant force.
d_1 Li quens Guillaume li crie et li emporte:
e_1 „Oevre la porte, Dex confonde ta gorge!
f_1 Prent les poissons que cis somiers aporte.
g_1 Bons lus i a et s'i a mainte alose,
h_1 Et bones troites, dont les testes sont grosses,
i_1 Bons esturjons et bons saumons encore."
k_1 Dist li portiers: „Par saint Pierre l'apostre,
l_1 A ceste fois n'i enterrés vous ore;
m_1 L'abes mëismes l'a encontre vos close."
n_1 „Dex" dist Guill. . . . [etwas neues setzt ein].

Die aufstellung der formel für dieses recommencement ergibt: a_1 resümiert: zusammenfassend ist auch $b_1 + c_1 \sim l + m + n + o$; ferner $d_1 = p$; $e_1 + f_1 + g_1 + h_1 + i_1 = q$; $k_1 + l_1 + m_1 = y$; r, s, t, u, v, w, x, auch z sind ohne entsprechung.

e) Verschiebung der Vers- oder Gedankenfolge in der B-Laisse.

Epen einer verhältnismäßig jüngeren zeit, welche die recommencements überhaupt mit allerlei freiheit gebrauchen, weisen gelegentlich, im allgemeinen aber selten, die unregelmäßigkeit im bau auf, daß bei der wiederholung in der B-laisse die verse und damit der sinn in der abfolge sich anders anordnen als in A der fall war.

Beispiele: Ogier de D., eine chanson, in der solche umstellung nicht selten ist, hat gegenüber dem laissenschluß CLXXXIX (Barrois):

v. 8996 u Au dos le siuent tel cinq cent chevalier
v Qui tot le héent de la teste trancher;
w Et Kallemainne le siut tos eslaissiés,
x Devant les autres estoit el front premier.
y Va s'ent Ogiers, ne set ou repairier,
z De Mont-Chevroel li font le mont puier —

CLXC anfang, v. 9002 ff.:

a_1 Va s'ent Ogiers les plains de Mont-Cevroel;
b_1 Mil chevalier le siuent a escoel,

c_1 Nostre enpereres le siuoit de plus pres,
d_1 La lance droite, de son escu covers;
e_1 A vois escrïe: „Cha revenres, cuvers . . .“

$a_1 = y + z$; $b_1 = u$; $c_1 = w$; v, x haben keine wiederholung.

Etwas ähnliches, nur noch bunter durcheinander gewürfelt, ist ebenfalls im Ogier, in CXLVI und CXLVII, zu beobachten:

v. 6106 w Kalles a fait armer mil esquiers,
x Et mil serjans et mil arbalestiers,
y Por asallir as murs et as terriers;
z Ses timbres fist soner et grailloier —

und:

a_1 Li rois a fait ses arainnes soner,
b_1 Et ses buisines dus et dus acoupler,
c_1 Por assaillir le Danois d'outre mer,
d_1 Et mult s'esforce de lui forment grever.
e_1 Mil esquiers fist richement armer,
f_1 Et mil serjans les grans targes porter . . .

Formel wäre hierfür: $a_1 + b_1 = z$; $c_1 = y$; d_1 bleibt ohne entsprechung; $e_1 = w$; $f_1 \sim x$.

Den denkbar einfachsten fall der verschiebung stellt z. b. Amis et Amiles IX und X dar:

v. 142 y Le destrier hurte des esperons d'argent,
z Si vait aprez le conte.

und:

v. 144 a_1 Va s'en Amis li cuens a esperons,
b_1 Le destrier hurte et broche de randon . . .

Das schema: $a_1 = z$; $b_1 = y$.

In Folque de C. lehrt die nähere betrachtung des laissenendes I und laissenanfanges II, daß eine leichte umordnung in der B-laisse besteht. So schließt sich a_1 inhaltlich den versen $u + v$ an; b_1 hat vorbild in z; es folgen die einschubverse c_1, d_1, e_1; der inhalt von $f_1 + g_1 + h_1$ hat nun aber seine entsprechung in $x + y$, d. h. nach der wiederholung des letzten verses der ersten laisse findet erst die der beiden vorletzten verse statt.

Willkürlicher aufeinanderfolge sind besonders bei formellen recommencements (s. abschnitt g) tor und tür geöffnet, wenn bei übermäßig redseliger darstellung eine sehr ausgedehnte und zugleich verschwommene wiederholung eintritt, wenn nur

gewisse motive oder motivgruppen wiederkehren, die weit eher andersartig gruppiert werden können als eine kurze, streng folgerecht aufgebaute darstellung. Ein musterbeispiel weitläufiger, unregelmäßiger art sind die laissen IV und V des Moniage Guillaume 2. Wilhelm hat den festen vorsatz, ins kloster einzutreten, um sein kriegerleben zu sühnen. Nach dem motiv der anrufung gottes durch Wilhelm [1], das von den folgenden noch durch ein stück erzählung getrennt ist, bringt das ende der laisse IV das motiv von dem übergroßen tuchbedarf, den Wilhelms bekleidung erfordert [2], dann nach zwei zeilen kurzer schilderung des ‚aufnahmediners' (v. 245 — 246) folgt in drei weiteren das motiv von Wilhelms vielem essen [3], darauf zeigt die nächste zeile die wegen Wilhelms eßlust stutzig werdenden mönche [4], und die letzten drei zeilen der laisse sind angefüllt von gegenseitig geäußerten besorgnissen der mönche wegen Wilhelms appetit [5]. — Die neue laisse, die zwar einen zeitlichen fortschritt bringt, aber — bis auf den schluß v. 288 — 300 — nur von den motiven der vorigen laisse lebt, bietet im anfang (v. 254 — 259) neben der geringen fortführung — Wilhelms unverändertes wesen und gleiche stellung zu den mitmönchen auch in späterer zeit — und nach resümeeartiger einleitung das motiv des betenden Wilhelm [1], dann das der wegen seiner eßlust neidischen mönche [4], das motiv von Wilhelms appetit [3], darauf das motiv von dem großen tuchbedarf (etwas spezialisiert, nämlich mit rücksicht auf *caperons, coules, froc* und *estamines*) [2]: wieder wird von seinem vielen essen mit großer ausführlichkeit erzählt [3], nochmals wird der ärger der mönche darüber [4] und die äußerung ihrer ebenfalls dadurch veranlaßten besorgnis [5] vorgetragen[1]).

Geringeren grades ist die umstellung der wiederholungsverse in Mon. Guill. 2, laisse LIV und LV:

v. 2981 *c* Rois Synagons ne se volt plus atendre,
w A dis mil Turs, que Dieus doinst male entente,
x S'esmut li rois si s'en vait vers Provence.

[1]) Die unregelmäßigkeit in der reihenfolge wäre übrigens nicht mehr vorhanden, schiede man [3] und [4], wo sie zum erstenmal wieder auftreten, aus.

y Se Damedieus, li vrais sire, n'en pense,
z Pris ert Guillaumes et mis en grant tormente.

v. 2986 a_1 Rois Synagons ne se demeure mie,
b_1 Droit vers Provence a sa voie acuellie;
c_1 Od lui en maine de Sarrasins dis mile . . .

Hier entspricht: $a_1 = c$; $b_1 = x$; $c_1 = w$; $y + z$ sind antecipation und einschub zwischen den laissen.

Ein weiteres beispiel aus demselben epos wäre LX —LXI. die formel dafür ist $a_1 = y$; $b_1 = w$: $c_1 = v$: x ist einschub innerhalb, z ein solcher am ende der A-laisse.

Für Raoul de C. CCXLIX, v. 5552 ff. und CCL, v. 5556 gilt die folgende formel: $a_1 = z [+ y]$; $b_1 = w$; $c_1 = x$.

Entrée d'Espagne LXXV und LXXVI:

v. 1667 *y* La lance paumoiant e l'eschu davant cas,
z Tot droit vers Feragu se mist a plain eslas.

Dazu:

v. 1669 a_1 Droit vers le niés Marsille se mist l'ardiz Rollant.
b_1 Qui donc veïst com il veit paumoiant
c_1 Sa grosse lance, e le quarter resplant
d_1 D'un clier colors celestre e d'or lusant! . . .

$a_1 = z$; $b_1 + c_1 [+ d_1] = y$.

Eine besonderheit zeigt das alte Wilhelmslied [1]). In der laisse CXLIX hält Guiburc — zum ersten male in ihrem leben — den steigbügel, nämlich für Gui, ihren neffen: v. 1553 f.:

A *y* Muntat Guioz, Guiburc li tint l'estrieu,
z sil comandat al criatur del ciel.

CL, v. 1555 ff.:

B w_1 Petiz est Gui, e li chevals est granz.
x_1 Pié e demi est sur arçuns paranz,
y_1 e sul trei deie suz le feltre brochanz,
z_1 mielz portat armes que uns hom de trente anz.

CLI. v. 1561 ff.:

C a_2 Gui point Balçan, si li laissat la resne.
b_2 Pié e demi ont le cors sur la sele.
c_2 A sul trei deie brochat desuz le feltre.
e_2 El le comandet a Deu la grant paterne.
d_2 As esquiërs se mist Gui en la presse.

[1]) Siehe im übrigen abschn. h, p. 69 f.

Bei der geringen ausdehnung der laisse B ist es nicht verwunderlich, daß beim recommencement über diese laisse hinaus zurückgegriffen wird. a_2 ist einschub am B-laissenanfang (darüber abschn. f), $b_2 = x_1$; $c_2 = y_1$: $d_2 = z$; z_1 ist einschub am A-laissenende (s. ebenfalls abschn. f).

Ähnlich, z. T. ausgedehnter, ist das drei laissen zusammenschlingende verfahren im selben gedichte: in CLIX bis CLXI und in CLXXVI bis CLXXVIII steht jedesmal in der C-laisse die wiederholte partie der A-laisse erst nach der wiederholten B-laisse.

f) Einschiebung nicht wiederholter Verse zwischen der A- und B-Laisse.

Die bisherigen gruppen haben bereits ganz beträchtliche freiheiten in der recommencementbehandlung gezeigt, sodaß diese kaum noch überboten werden können. Eins war freilich noch unerörtet, nämlich die antastung des unmittelbaren zusammentreffens der letzten zeile der ersten mit der anfangszeile der zweiten erzählung, d. h. die auflösung des spiegelbildmäßigen prinzips in der recommencementerscheinung. Auch das wird — und zwar am meisten — durchstoßen. Es schieben sich, sei es am ende der A-laisse, sei es zu anfang der B-laisse, verse oder versgruppen ein[1]), die unwiederholt bleiben. Beide arten sind in den früher zitierten laissenübergängen schon häufig vorgekommen, daher erfolgten damals die verweisungen auf diesen abschnitt.

α) Einschubverse am Ende der A-Laisse.

Für diese verbreitete spezialform des recommencement seien folgende beispiele angeführt.

Zunächst für einen einschubvers:

Rolandslied CCLXIV und CCLXV:

v. 3623 *y* Paien s'en turnent, ne volt deus qu'i remainent.
z Or ont Franceis tot ico qu'il demandent.

[1]) Das wort 'einschieben' ist nicht sehr glücklich, weil es den eindruck nachträglicher tätigkeit hervorrufen kann. Nachträgliche zutat liegt zwar manchmal dabei vor, ihre feststellung hat jedoch im zusammenhang dieses kapitals kein besonderes interesse.

und:

v. 3625 a_1 Paien s'en fuient, cum damnes deus le voelt;
b_1 Encalcent Franc e l'emperere avoec . . .

$a_1 = y$; z einschub am laissenende.

Wilhelmslied LVII und LVIII:

v. 516 x Lur armes pristrent, es chevals sunt sailli,
y vienent a val, sis i unt acoilliz.
z par vive force comencent a ferir.
v. 519 a_1 Del munt u furent sunt a val avalé.
b_1 Franceis descendent sur la vert herbe el pre,
c_1 virent des lur les morz e les navrez . . .

$a_1 = y$; keine weitere entsprechung, vor allem bleibt z völlig isoliert eingeschoben.

Raoul Cambr. LXVI und LXVII:

v. 1363 w Vait s'en R. sor sen cheval corcier.
x B. i vint qi molt fist a proisier,
y Veïr sa mere Marsent o le vis fier:
z D'a li parler avoit molt grant mestier.

und:

v. 1367 a_1 Vait s'en R., si est issus del pas.
b_1 B. i vint vestus d'un[s] riches dras.
c_1 Veïr sa mere, si descendi en bas.
Ele le baise et prent entre ces bras . . .

$a_1 = w$; $b_1 \sim x$; $c_1 = y$; z stört das normalschema.

CCCXXXVI ende, v. 8402 ff. im selben gedicht sowie der anfang der folgenden laisse stehen miteinander in folgender beziehung: $a_1 \sim x$; $b_1 = y$; z ist einschub.

Für Jourd. Blaiv. XXIX und XXX gilt die formel: $a_1 = x$; $b_1 = y$; z eingeschoben.

In Mon. Guill. 2. VII und VIII ist: $a_1 \sim x$ (zusammenfassend), $b_1 = x + y$; z ist eingeschoben.

Renaut de Mtb. (Castets) XXXII:

v. 1311 f. y Mais tost resailli sus li vasal honoré
z Et a traite l'espée dont li bram fu letré.

XXXIII anf., v. 1313 f.:

a_1 Li bons dus d'Aigremont sus resailli errant,
b_1 Dolans fu li bons dus, quant a vëu son sanc . . .

$a_1 = y$; z zwischen den laissen eingeschoben.

Zwei einschubverse am laissenende haben z. b.

Wilhelmslied XIV und XV:

v. 115 *a* Dist Viviëns: „Cest plait soi jo assez.
c Tiedbalz fut ivres erseir de sun vin cler.
w Or est tuz sages, quant at dormi assez:
x nus atendrum Guillelme ot le curb nes."
y Dunc out cil hunte, al seir ki'n out parlé,
z e cil greignur ki se furent vanté.

und:

v. 121 a_1 Dist Vivïens, li chevaliers onestes:
b_1 „Cest plait soi jo des erseir, par ma teste!
c_1 Tiedbalz ert ivres al repairier de vespres.
d_1 Or ad dormi: nus atendrum Guillelme."
Es vus errant Esturmi par la presse ...

$a_1 + b_1 + c_1 = a + c$; $d_1 = w + x$; y und z sind einschubverse.

Rainouartlied XXIX und XXX:

v. 2806 *w* Willame munte le marbrin paleis
x A sun tinel Reneward vait apres
y Cels qui lesgardent le tienent pur boisnard
z & as quanz le crement que trestuz les tuast —

und:

v. 2809 a_1 Willame munte les marbrins degrez
b_1 & Reneward le siut od sun tinel
c_1 Dame Guiburc lemprist a esgarder
d_1 Vint a Willame conseillad li suef
e_1 Sire dist ele qui est cest bacheler
f_1 Qui en sun col porte cest fust quarre ...

$a_1 = w$; $b_1 = x$; y und z sind eingeschoben.

In Floovant. laissenende v. 780 ff. und laissenanfang v. 784 ff. ist $a_1 = w$; $b_1 = x$; y und z stören die unmittelbare folge von erzählung und wiedererzählung.

In Saisnes CIII. v. 2298 ff. und CIV. v. 2302 f. ist $a_1 = x$; y, z sind eingeschobene verse.

Drei und mehr einschubverse bieten z. b.

Aymeri de Narbonne XL und XLI:

v. 1342 *t* „... Je n'en sai nule en cest siecle vivant,
u Qui aferist a moi ne tant ne quant,
c Ou ne me soit molt pres apartenant.

w Si m'eist Dex, le pere tout puissant,
x Se ge n'ai tele qui molt soit avenant
y Et qui soit sage et de parage grant,
z Je n'avrai onan fame.

und:

v. 1349 a_1 „Seignor baron", ce a dit Aymeri,
b_1 Je n'en sai nule en France n'en Berri,
c_1 Ne jusqu'a Rome, vraiement le vos di,
d_1 Qui ne me soit parente et ge a li . . ."

a_1 zusammenfassend; $b_1 = t$; $c_1 \sim w$; $d_1 = u + v$; *x*, *y*, *z* eingeschoben.

Ähnlich Mon. Guill. 2, XLI u. XLII *w*, *x*, *y*, *z* eingeschoben.

Rolandslied CCXLVI—CCXLVII: $a_1 = v$: $b_1 = w$; *x*, *y*, *z* einschub, zugleich gleichausgang zur B-laisse.

Bemerkenswert ist der sonderfall, daß das recommencement mit einer anderen, später zu behandelnden erscheinung zusammentrifft. Bei der gewaltigen zahl der in den chansons de geste vorliegenden recommencements und der dadurch gebotenen kombinationsmöglichkeit ist es nicht ganz selten, daß die sogen. einschubverse am A-laissenende inhaltlich zu den antecipationen gehören.

Man vergleiche:

Floovant, v. 1485 ff. und v. 1489 ff.:

v. 1485 *w* Atant le lait la dame, et vai joer por soi;
x As eschas vai joër a Pinaz, .I. fort roi.
y Richiers an fut moult liez, ce saichiez vos por voir;
z Por tant vorai auler por tans vers nos François.

und:

v. 1489 a_1 Richiers laise joër la pucele a Pinar,
Vint a l'us de la chanbre, si s'an vai d'autre part . . .

$a_1 \sim w + x$; *y* und *z* sind einschub, *z* zugleich antecipation.

Aliscans XXIX u. XXX:

v. 884 *t* Isnelement vait al Bauchant monter.
u L'enfant saisi au pan de l'auberc cler,
v Ains k'il peüst de devant lui poser,
w De droit angoisse le covint a suër.
x A tant s'en torne, ne volt plus demorer,
y Mes ainz qu'il voie le soleil esconser,
z D'autre Martin li convendra canter.

und:

v. 888 a_1 Li quens Guillaumes monta sans demorer
b_1 Vivïen leve au col de son destrier. . . .

$a_1 = t$; $b_1 \sim u$. Wie die verse c bis y ist vers z einschub am laissenende: z ist außerdem noch antecipation.

β) Einschubverse am Anfange der B-Laisse.

Ausgenommen eine besondere gruppe, die zu den zuletzt behandelten fällen in parallele steht und von der alsbald die rede sein wird, ist es anscheinend häufiger, daß nach der ersten erzählung am ende der A-laisse noch verse zugesetzt werden, die bei der wiederholung fehlen, als daß der anfang der B-laisse dem recommencement vorangehende fremde verse hat. Es mag dies mit der starken betonung zusammenhängen, die fühlbar auf dem laissenanfang der chansons de geste ruht und sich weniger in den recommencements als besonders in den allgemeinen anfängen und den zusammenfassungen verschiedenster art kund gibt. Nicht im mindesten so ausgeprägt scheinen mir, obgleich ein zusammenhang zwischen beidem besteht, die laissenausgänge trotz Viereck[1]) nachweis ihrer deutlichen hervorhebung. Fremde, die handlung gar fortführende verse vor dem einsetzen des recommencements sind im einklang mit solcher beobachtung jedenfalls selten.

Beispiele:

Ogier de D. wird (L. CCVIII) auf die nachricht von Ogiers tode von Brehier ein heer gesammelt . . .

v. 9824 z Quatre cent mile sont Sarrasin puant.

Die neue laisse (CCIX) hebt an, v. 9825 ff.:

a_1 En meir s'enpaignent Brehiers et si baron,
b_1 Quatre cent mile de la geste Mahon . . .

a_1 bringt einen fortschritt, b_1 würde in anderer dichtung als poetische lizenz gefaßt werden können, in den ch. d. g., wo die laissenverbindung beinahe regel geworden ist, muß $b_1 = z$ als einzeiliges und unregelmäßiges recommencement angesehen werden[2]).

[1]) Über den Abschluß der Tiraden im altfranzösischen Rolandslied und anderen französischen Epen. Diss. Greifswald 1902. — Viereck teilt diese ansicht mit seinem lehrer Stengel, s. Gr. Gr. II, 1, p. 77.

[2]) Siehe die bemerkung über Ogier zu beginn des abschn. e.

Am. et Am. CXXXVIII u. CXXXIX:

v. 2722 Li cuens Amiles ne s'i volt atargier,
x Dou compaignon se voldra acointier.
y Tornez s'en iert el borc a S. Michiel,
z Si n'en trouvarent mie.

und:

v. 2726 a_1 Lors avalerent les degrez dou donjon,
b_1 N'en treuvent mie a la porte desouz,
c_1 Tornez en iert en la ville et el borc
Por dou pain querre ...

a_1 ist ein vor dem recommencement am anfang der B-laisse eingeschobener vers (im übrigen: $b_1 = z$; $c_1 = y$).

Häufig vor dem beginn der recommencements eingeschoben sind demgegenüber resümierende zeilen, die allgemeiner gefaßt die situation kurz feststellen und dann der genaueren wiederholung der am ende der vorigen laisse erzählten einzelzüge den platz räumen. Dabei erstreckt sich die zusammenfassung bald nur auf typische, allgemeine personen- oder schlachtschilderungen, das andere mal auf etwas speziellere situationsberichte, wie sie sich gerade aus dem verlaufe des epos ergeben. Schon der trockne, kürzende und schablonenmäßige ton der zusammenfassungen steht immer im deutlichen gegensatze zu der mit den recommencementzeilen wieder einsetzenden frischeren erzählungsart. Bald als hauptsatz, bald als nebensatz, zwischen denen hier nicht, wie bei der darstellung p. 28 ff. geschieden werden soll, erscheinen auch diese die recommencements häufig einleitenden zusammenfassungen.

Beispiele:

Oben wurde bereits eine ganze anzahl bei gelegenheit gleichzeitiger andersartiger erscheinungen zitiert. Ferner:

Raoul Cambr. CCLXXII und CCXXIII:

v. 6230 r „E! B., sire, con faisiés a loer!
w Cortois et saiges et large por donner.
x Poi ont ensamble nos amistié[s] duré.
y Dex le me rende qi se laissa pener
z En sainte crois por son peule sauver!"

und:

v. 6235 a_1 La damoiselle fait grant duel por B.:
b_1 „Ahi!" fait ele, „nobiles chevaliers,
c_1 Poi ont ensamble duré nos amistiés.
d_1 Or deüsiens acoler et baisier ..."

a_1 ist allgemein zusammenfassend; $b_1 \sim c + w$: $c_1 = x$. — y und z sind außerdem einschub am laissenende. Die vereinigung von zusammenfassung und recommencement ist gerade an diesem beispiele recht gut zu erkennen. Ebenso ist das der fall:

Mon. Guill. 1, XXV und XXVI:

v. 661 s „Diex", dist li quens, „par ta sainte pitié.
t Garissiés, sire, cest cheval meshaignié,
u Si que le voie sain et sauf et haitié."
v Lors prist la quisse que il avoit sacié,
w Si li remist li gentils quens proisiés
x Sifaitement com il l'ot esragié.
y Pour la proiere dou bon conte proisié
z I fist Dex grant miracle.

und:

v. 669 a_1 Quant li bon cuens ot s'orison finé,
b_1 Lors prist la quisse dou bon somier trosé,
c_1 Si li remist, tantost fu resanés,
d_1 A tout le fais s'est le chevaus tornés . . .

Wieder bietet a_1 eine sichtliche zusammenfassung; $b_1 = v$; $c_1 = w + x$; y und z auch hier einschub am laissenende.

Das bild der laissen XLI und XLII des Mon. Guill 2. ist wieder: a_1, b_1 allg. zusammenfassend; außerdem $c_1 = v$ am laissenende fremde verse: w, x, y, z.

Ein aus Aliscans herausgegriffenes beispiel: XIV—XV, hat eine zweizeilige zusammenfassung am anfang der B-laisse:

a_1 En Aliscans fu molt grans la dolor.
b_1 Li quens Guillaumes tint le branc de color . . .

Die anschließende wiederholung erschöpft sich in $c_1 = q + r$; s, t, u, v, w, x, y, z werden im einzelnen nicht wiederholt.

In Am. et Am. gehören CLI, v. 2968 ff. und CLII, v. 2972 ff. an diese stelle: a_1 ist zusammenfassung; im übrigen: $b_1 = w$; $c_1 = x$; $d_1 = y$; $e_1 = z$.

Es ist dies einer der häufigen sehr reinen fälle, in denen das laissenende vollständig wiederholt wird und nur der logisch anknüpfende zusammenfassungsvers am anfang das elementare spiegelbildschema stört.

Auch in den ältesten epen kommt eine ähnliche verknüpfung von zusammenfassen und wiederholen vor, vgl. aus

Karlsreise LII. v. 845 ff. und LIII. v. 849 ff.: a_1 faßt zusammen; $b_1 = x$: y und z ohne entsprechung (laissenende-einschub).

Hierher gehört aus dem Rolandslied: laisse V, v. 70 ff. und laisse VI. v. 78 ff.: a_1 rekapituliert (*Li reis Marsilie out finét sun cunseil*) und ist gleichzeitig gleichanfang zum ersten verse der A-laisse. Ferner ist $b_1 = s$; $c_1 = u$.

Im übrigen weicht die rede Marsilies, d_1 und ff. verse, von dem ende der A-laisse ab. Gerade bei reden ist diese art zu erzählen in den chansons de geste beliebt: die B-laisse zunächst in übereinstimmung mit der A-laisse, dann aber weichen beide reden mehr oder weniger beträchtlich von einander ab.

Siehe noch Raoul de Cambrai LXIII und LXIV.

Vgl. aus Rol. LV ende:

v. 701 y Franceis deslogent, funt lur sumiers trosser,
z Vers dulce France tuit sunt acheminét. Aoi.

LVI anfang:

v. 703 ff. a_1 Li emperere ad Espaigne guastede,
b_1 Les castels fraiz, les citez violees.
c_1 Ço dit li reis que sa guere out finee;
d_1 Vers dulce France chevalchet l'emperere . . .

a_1, b_1 ist hier ein sehr weit ausholendes resümee — es reicht bis vor den zeitpunkt zurück, an dem das Rolandslied einsetzt; c_1 hat anscheinend keine beziehung; $d_1 = z$.

Die reihe der grundsätzlich möglichen sonderformen, die sich durch allerlei änderungen an dem von logischem gesichtspunkte aus als 'einfach' hingestellten recommencementschema, durch störung der verszahl, verschiebung der versreihenfolge, auseinanderrückung der ersten und der zweiten erzählung ergeben haben, ist damit geschlossen — auf weiterhin noch mögliche mischprodukte wird bei behandlung der antecipationen hingewiesen werden [1]).

Nach besprechung der echten recommencements bleibt nunmehr noch ein hinweis auf die formellen recommencements übrig, die am anfange der erörterungen über das recommencement abgetrennt worden waren.

---

[1]) Siehe abschn. 4 b, p. 75.

g) Formelle Recommencements.

Die wiederholung gleicher inhalte hat in der regel auch gleichheit der form, also mehr oder weniger den gebrauch der gleichen worte und wendungen zur folge. Indessen vermag das rein formale verhältnis der beiden laissenteile zueinander, d. h. die parallelität in wort und wendung, manchmal bis zu gewissem grade größere bedeutung anzunehmen als das verhältnis der durch die sprachliche form ausgedrückten gedankeninhalte. Das schema der ähnlichen sätze ist dann zu dem ins auge oder ins ohr fallenden hauptelement geworden. Bei den fällen, die ich hierbei im sinne habe, tritt die verwandtschaft mit den schematischen erzählungsparallelen bei auftrag und ausrichtung einer botschaft, plan und ausführung ziemlich deutlich hervor. Wenn solche oben besprochene erzählungsparallelen als laissenende und anfang nebeneinander geraten, können sie wie die folgenden fälle als formelle recommencements erscheinen.

Wenn sich ein ereignis abspielt und der dichter fortfährt: 'der oder jener sehe solches, der oder jener höre das' — dann handelt es sich für gewöhnlich um kurze zusammenfassungen, deren oben gedacht wurde. Das, was vorher lediglich in fortlaufendem vortrag berichtet wurde, wird in einzelnen fällen jedoch noch einmal ausführlich mit ganz ähnlichen worten in der für ein recommencement bezeichnenden art wiedergegeben, das besondere aber ist alsdann die tatsache, daß die wiederholung sich insofern von einer einfachen wiederholung unterscheidet, als sie den sinneseindruck eines menschen wiedergibt. Derartige fälle sind es vorwiegend, die ich als formelle recommencements bezeichnen möchte. Beispiele werden verdeutlichen, was gemeint ist.

Zusammenfassung ist entsprechend der knappheit der rückverweisung: Boeve de H. XVI, v. 95:

Le emperur oï que dist lui messager . . .

Formelles recommencement dagegen ist Raoul de C. XVII—XVIII. Die zweite laisse bringt in abhängigkeit von einem verbum der wahrnehmung eine sehr ähnliche wiederholung:

v. 371 ff. x Quant .XV. ans ot R. de Cambrizis,
y A grant mervelle fu cortois et gentis;
z Forment l'amerent si home et si marchis.

XVIII, v. 374 ff. fährt fort:

a_1 Dame A. au gent cors honnoré
b_1 Son effant voit grant et gros et formé
c_1 Li .XV. ans furent acompli et passé . . .

Dabei ist: $b_1 = y$: $c_1 = x$.

Eine ähnlichkeit, verwandt der zwischen original und spiegelbild, besteht in diesem recommencement nicht, da die *dame A.* einen besonderen faktor in die wiederholten sätze bringt, der das verhältnis zwischen A- und B-laisse dem zwischen auftrag und ausrichtung einer botschaft etc. parallel stellt.

Hierher gehört Aliscans VI—VII:

v. 152 A tant e vos le fort roi Hauchebier,
En sa compaigne sont paien .X. millier.

VII, v. 154 f. Li quens Bertrans voit Haucebier venir,
En sa compaigne vont Sarrasin .X. mil . . .

Gegenüber den anderen, sagen wir: echten recommencements ist hier ein fortschritt in der handlung oder im gedanken unleugbar: von einem ereignis geht der erzähler über zu den wahrnehmungen einer person — freilich sind diese wahrnehmungen nur die spiegelung des vorhergehenden ereignisses.

Ein wenig anders liegen fälle, die ich aber trotzdem hier anreihen möchte, nämlich Karlsreise VI—VII und Roland LXVIII—LXIX, in denen beidemal worte Karls des Großen noch einmal, aber in rein epischer schilderung von tatsachen auftauchen[1]); ferner zähle ich hierher Roland CLXXXIV ende, wo es von den *Franceis* heißt:

Ki mult est las, il se dort cuntre tere,
Icele noit n'unt unkes escalguaite —

[1]) Dagegen sind fälle wie Aym. Narb. VIII ende (v. 316—320) und IX anfg., in denen das gleiche, nämlich Karls entschluß, einem helden die eroberung N.'s anzuvertrauen, das erste mal als gespräch mit Naimes, das zweite mal nur als sein (unausgesprochener) gedankengang erscheint, hier nicht unterzubringen; noch weniger ein fall, in dem wie Floovant v. 1916 ff. und v. 1923 ff. eine direkte rede noch einmal indirekt wiederholt wird.

dazu ist der folgende laissenanfang ein spezieller, wenn auch hervorragender unterfall:

Li emperere s'est culchiez en un prét.
Sun grant espiét mist a sun chief li ber.
Icele noit ne se volt desarmer . . .

Auch Floovant v. 823 (laissenende) nenne ich hier; dort heißt es von den heiden:

Por les degrez de marbre sont ou palais venuz —

v. 824 (laissenanfg.) dagegen spricht nur von den mit den heiden verbündeten Maudaranz und Maudoires, sagt aber ganz paralleles:

Maudaranz et Maudoires, li cuvers losoingiers,
Por les degrez de mabre monterent ou plainchié . . .

Nahe freilich stehen solche beispiele wie die letztgenannten schon den anderen fällen, in denen zeitlich aufeinanderfolgende ähnliche handlungen berichtet werden oder aufeinanderfolgende handlungen ähnlich berichtet werden. z. b. Wilhelms auseinandersetzung mit dem abt im Mon. Guill. 2, IV. u. V. laisse (siehe oben abschn. e).

h) Kurzvers und Recommencement.

Eine kurze bemerkung beanspruchen hier noch einige besonders geartete wiederholungen, nämlich fälle, in denen ein kurzvers am laissenende bei der wiederholung eine hervorragende rolle spielt.

Das alte Wilhelmslied hat eine reihe von beispielen aufzuweisen, die insofern zusammen zu nehmen sind, als jedesmal die wiederholung in engster verbindung mit dem vers '*Lunsdi al vespre*' steht.

Laisse XXIII ende, v. 210 ff. lauten:

„. . . Al pris Guillelme te deis faire tenir!
Des herseir vespre le cunte en aatis.
— Lunsdi al vespre! —
Bien te deis faire tenir al pris Guillelme."

Darauf fährt laisse XXIV wie folgt fort:

Cent milie furent de la gent Deramed . . .

Der auf den im Wilhelmsliede oft wiederkehrenden kurzvers '*Lunsdi (juesdi) al vespre*' folgende vers, der stets zu

respre assoniert, liebt es, eine wiederaufnahme des letzten oder vorletzten verses vor dem kurzverse zu bringen, gehört aber doch selbst zur A-laisse.[1]) Dem zitierten beispiel der bauart nach sehr verwandt ist das ende der laisse XVIII. Der anfang der folgenden laisse führt dann weiter. Vergl. ferner LXXXVIII.

Ähnlich wie die obengenannten beispiele, aber zugleich auch als recommencements im üblichen sinne zu würdigen sind — infolge des einbeziehens des folgenden strophenanfangs in die wiederholung — folgende stellen des Wilhelmsliedes.

Laisse LXXXVI ende, v. 759 ff. lauten:

Ot sun escu remest le champ tenir.
— Lunsdi al vespre —
Ot sun escu remest suls en la presse.

Indem die neue laisse (LXXXVII) ein recommencement bringt, beginnt sie wieder ganz ähnlich:

Puis qu'il fut suls remés ot sun escu . . .

Man vergleiche weiterhin laisse CXVII, v. 1064 ff.:

Prez fut li liz, si l'i firent dormir
Lunsdi al vespre.
Prez fut li liz : mist s'i li niés Guillelme.

Dazu CXVIII anfang, v. 1066 f.:

Girarz se drecet: del mangier est levez.
Prez fut li liz, si s'est colchier alez . . .

Nach analogie der laisse LXXXVI f. ist mit größter wahrscheinlichkeit für einen ähnlichen fall in CXXII—CXXIII von Suchier in seiner ausgabe der vers 1128 a nach den versen 1130 und 1131 hergestellt worden.

Gelegentlich ist in den epen, die den kurzvers anwenden, dieser der träger der wiederholung. Es sei aus Amis et Amiles angeführt: Laisse XXVIII ende, v. 488 ff.:

Li gentiz hom l'a iluec espousee,
Grans noces firent li fil as franches meres.
Cuens Amis prinst la damme.

[1]) Ich glaube, daß man diese wiederholungsverse nach dem kurzvers in verbindung mit diesem als kleine zweizeilige laissen wiederholenden inhalts ansehen kann, die vielleicht beim vortrag der Ch. d. Guill. dem chor zugewiesen waren.

Laisse XXIX anfang, v. 491:

Li cuens Amis a prinse Lubias ...

Hier findet also im verlauf der A-laisse erste erwähnung einer tatsache statt; zu ihr bietet der kurzvers eine erste wiederholung, zu dieser wiederum der anfang der neuen laisse ein recommencement. — Aus demselben epos vgl. CLXIII ende und CLXIV anfang:

v. 3117 Bien resamblerent ambedui chastelain,
Moult les esgardent et borjois et vilain.
Ne sevent pas ne ne sont bien certain,
Li queuls d'euls douz est lor sires souvrains,
Tuit en sont en doutance.

Dazu CLXV anfang, v. 3122 ff.:

Des dous barons conseillent celle gent;
Car il ne sevent faire devisement,
Li queuls est sires, a cui l'onnors apent,
Tant sont li conte yngal et d'un sanblant ...

Wieder steht hier der kurzvers frei wiederholend zwischen der ersten darstellung in v. 3119 f. und der zweiten in v. 3122 ff. — Auch in der Chevalerie Vivien ist der kurzvers häufig nur wiederholung eines einzelnen vorher ausgesprochenen gedankens oder irgendwie zusammenfassung: so daß, wenn die folgende laisse mit recommencement anfängt, gelegentlich ebenfalls dreifache wiederkehr nacheinander stattfindet. Die untersuchung der mit kurzversen ausgestatteten epen würde ähnliches meines erachtens noch in häufigen fällen nachweisen können: Nordfelt (*Enf. Vivien, Upsala — Paris 1895, p. XXV ff.*) tut solcher funktion des kurzverses aus Aliscans, Enfances Vivien, Girart de Viane, Aymeri de Narb. und aus der Mort Aymeri keinerlei erwähnung.

4. Antezipationen.

Dem prinzip engen verbindens der laissen können außer den rückweisenden versen und versgruppen am laissenanfange auch vorwärtsweisende partien verschiedener art dienstbar gemacht werden. Es seien ihnen daher an dieser stelle wenigstens einige bemerkungen eingeräumt.

Auch die vorwegnahme, kurze andeutung eines im folgenden abschnitt genauer behandelten gegenstandes ist aller erzählung

und so auch dichterischer oder wissenschaftlicher vortragsweise nicht fremd. Auffallend ist nicht, daß die chansons de geste solche überleitung gebrauchen, sondern nur die häufigkeit, die formelhaftigkeit und der innere zusammenhang mit den verschiedenartigen formen der wiederholung in den ch. d. g.

Nicht alle persönlichen bemerkungen der ependichter, z. b. ihre äußerungen des mitleids, der freude, der besorgnis wegen der handlung, haben ein solches auf spätere begebenheiten weisendes element an sich[1]); aber es betätigt sich doch darin schon oft, z. b. in den aufforderungen zur aufmerksamkeit, die in manchen chansons besonders beliebt werden, und in den anpreisungen zu beginn eines liedes oder liedteiles. Diese bilden kunstlose einleitungen mit der deutlich erkennbaren absicht, zur folgenden handlung eine leichte anknüpfung zu gewinnen. Der schritt zu kurzen andeutungen über den folgenden inhalt liegt von hier aus nahe und wird oft gemacht.

a) Ankündigung des Inhalts einer chanson oder des neuen Teiles einer solchen.

Sehr plump sind antezipationen, welche die chansons de geste leider ziemlich reichlich benutzt haben: der autor verkündet (als überschrift) in kürze, was er ausführlich darzubieten gedenkt. Die form ist meist, wie das in der sache liegt: „Ihr werdet jetzt hören ...“. „Es beginnt jetzt ...“ u. ä. Der autor wendet sich besonders gern am anfange der epen mit solchen abgeschliffenen phrasen an sein publikum. Nur Roland und Karlsreise sind von den ‚Karlsepen‘ ohne prolog solcher art.

Beispiele: Cour. Louis I heißt es nach üblichem *‘Plaist vos oïr ...’*

v. 6 De Looïs ne lairai ne vos chant,
Et de Guillelme al cort nés le vaillant,
Qui tant sofri sor sarrazine gent;
De meillor ome ne cuit que nuls vos chant.

[1]) Selbstverständlich auch nicht in den zahlreichen fällen wie Aiquin XII, v. 924 ff.:

Or leray cy d'Ohès dont j'ay parlé;
Si vous diray de Aiquin l'amiré,
Qui en Quidallet est la forte cité ...

Raoul de C. II steht u. a.:

Oiez chançon. et si nous faites pais,
Del sor Gr. et de dame Aalais
Et de Raoul cui fu lige Canbrai.[1])

Aber auch mitten in den chansons de geste sind hinweise auf eine kommende erzählungspartie, indem der autor plötzlich aus der erzählung heraustritt und auf sein lied aufmerksam macht, keine seltenheit: sie stehen am anfang, am ende, auch inmitten der laissen.

Die antezipation kann sehr gering sein, gänzlich ohne sachbeziehung wie Raoul d. C. CCCXX ende (v. 7653 f.):

Des or mais faut la chançon en avant.
Porcive l'en que ci en droit vous chant . . .

oder mit so geringer bezugnahme wie Moniage Guill. 2, XXXVII anfang, wo die wesentlichste (erste) der vier an die zuhörer gerichteten zeilen heißt:

Hui mais orés canchon de fiere geste . . .

Daneben stehen dann aber trotz aller kürze genauere inhaltsangaben der folgenden erzählung wie Amis et Amiles XIV ende, v. 228 ff.:

Hui mais orrez de Hardré le felon
Qui porchasa la mortel traïson
Por les contes ocirre.[2])

Der wirkliche bericht folgt solcher ankündigung bald unmittelbar, bald nach mehreren oder nach vielen laissen, die erst noch ganz anderes erzählen können.

Vorwiegend ist die stellung der anticipationen, so auch der meisten zitierten, am ende der laisse. Nur soweit sie solchen platz einnehmen, interessieren sie im rahmen dieser ausführungen. Diese stellung schließt von vornherein die möglichkeit in sich, die denn auch häufig zur tatsache wird, daß antecipation und recommencement sich vereinigen. Dabei geschieht es dann natürlich manchmal, daß das recommencement sich auch des sich an das publikum wendenden passus bemächtigt. Siehe aus Cour. Louis XXXII. v. 1372 ff.

[1]) Vgl. ferner den eingang von Boeve de Haumtone, Entrée d'Espagne usw. — Vgl. Lange, Eingänge der afrz. Karlsepen, Diss. Greifswald 1904.
[2]) Vgl. ferner Raoul de Cbr. v. 8341 ff. oder Saisnes v. 6542 ff.

Nuls om de char, pelerins ne palmiers,
Ne seüst tant errer ne chevalchier
Plus bele dame peüst nuls acointier.
Cele preïst Guillelmes li guerriers,
Quant par essoigne convint tot respitier,
Com vos orrez ainz le soleil colchier.

XXXIII anfg., v. 1378 ff.:

Plaist vos oïr de la soe belté?
Nuls om de char ne peüst tant aler
Plus bele dame peüst onques trover.
Cele preïst Guillelmes al cort nés,
Quant par essoigne convint tot refuser,
Com vos orrez ainz qu'il seit avespré . . .

b) Erwähnung späterer Ereignisse der Handlung.

Allbekannt ist die antecipation Matthäus 10, 4 bei der aufzählung der apostel: . . . und Judas Ischarioth, welcher ihn verriet[1]). Das wird zu einer zeit gesagt, zu der für den objektiven gang der erzählung der verrat des zwölften jüngers noch in weiter ferne liegt.

Derartiges anklingen dem handlungsverlauf nach erst viel später berechtigter tatsachen ist psychologisch verständlich und kommt wie auch sonst in der weltliteratur in einer fast unwillkürlichen gestaltung bei den verfassern und bearbeitern der französischen chansons de geste sehr häufig vor.

Antecipationen der hierher gehörigen art haben im allgemeinen nur folgende in einer richtung genauer zu beschreibende form: es sind ziemlich kurze sätze *α*) mit futurum, *β*) mit futur-ähnlichen wendungen, *γ*) schließlich mit anderen tempora verbi, besonders mit dem praesens. Daß diese vorerwähnungen künftigen geschehens überhaupt bestehen, bekundet die lebhafte beteiligung des verfassers an dem rein stofflichen, aber auch wiederum seinen drang nach formeller erleichterung, nämlich altes und neues verbinden und kommendes als bekannt angliedern zu können.

[1]) Der Bibelstelle nachgebildet, daher auch antecipierend ist, nebenbei gesagt, Rolandslied v. 178, Si i fut Guene ki la traïson fist — cf. Tavernier, Vorgeschichte d. Rolandsliedes p. 35.

α) Das futurum steht sehr häufig, u. a. in folgenden beispielen, die sich leicht vermehren ließen:
Rol. LXVI ende, v. 812 f.:

Reis Almaris del regne de Balverne
Une bataille lur livrat le jur pesme.

Ebenda CXXIX ende, v. 1690:

Mais ainz qu'il moergent, se vendrunt il mult chier. Aoi.

Raoul de Cbr. CCLXV ende, v. 6078 f.:

Par tans aront .I. mortel encombrier
Et Gautelés e Y. et B[1]).

Öft geht die antecipation in ein recommencement oder in zusammenfassung + recommencement über.

Cour. Louis XV ende, v. 316 ff.:

Li cuens Guillelmes s'est par matin levez,
Al mostier vait le service escolter;
Totes ses armes fait metre sor l'altel;
De l'or d'Arabe les volt puis rachater.
Et l'apostoiles fu molt gentilz et ber,
Qui se revest por la messe chanter.
Quant li service fu diz et definez
Es dous messages venant tot abrivez;
Ja conteront unes noveles tels
Dont mainz frans om fu le jor esfreez.

XVI anfang, v. 326 ff.:

Al mostier fu Guillelmes Fierebrace.
Messe ot chantee li apostoiles sages;
Quant il l'ot dite si vienent dui message,
Qui li aportent unes noveles aspres: . . .

(Es folgt die nachricht in vier weiteren zeilen.)

Das bewußtsein, die folgende laisse nur vorzubereiten, vorwegzunehmen, ist trotz aller ähnlichkeit mit resümee und recommencement doch noch vorhanden, wie eben der gebrauch des futurums gerade zeigt.

Eine ähnliche mischung von antecipation und recommencement liegt — von vielen anderen ein beispiel — vor in Jord. de Blaiv. CXIX, v. 2823 ff.:

---

[1]) Vgl. ferner u. a. Ogier d. Danem. LVII ende, v. 1997 ff., Folque de Candie LXIX, v. 1398 f.

Car de la porte voldront garder l'antree
Ansoiz que veingnent la pute gent desvee,
Qu'en ont mené Jordain par mer salee;
Mais, se Deu plaist qui fist ciel et rousee,
Il le rauront ainz que past la vespree,
Maugré la gent adverse.

CXX anfg., v. 2829 ff.:

Li chevalier Jordain et sa maisnie
Sont embuschié devant la porte antie
Por lor seignor secors faire et aïe,
Que li urlaigue tiennent en lor baillie
Il le rauront ainz demain la complie[1]).

β) Dem futurum verwandte hilfsverba stehen in folgenden beispielen:

Rol. I ende:

v. 9 Nes poet guarder que mals ne l'i ataignet. Aoi.

Ebenda CCLVIII ende:

v. 3542 Vunt les ferir la o il les encuntrent. Aoi.

Ebenda CCV ende:

v. 2853 f. Si vunt vedeir le merveillus damage
En Rencesvals la o fut la bataille. Aoi.

γ) Schließlich wird zu solchen vorerwähnungen gern das präsens des in die zukunft weisenden *commencer* verwendet:

Siehe aus Rol. CCLXIX ende:

v. 3704 Desor cumencet li plaiz de Guenelun.

XII ende. v. 179:

Desor cumencet li cunseilz que mal prist. Aoi.

Jourd. de Blaiv. XXXI gegen ende, v. 712 ff.:

Des or commence la chansons de Jordant . . .

c) Knappe Vorausnahme von Tatsachen, die alsbald ausführlich entwickelt werden.

In der einteilung der antecipationen folgte die darstellung Nordfelt, der in dem schon zitierten Stockholmer programm[2]) drei antecipationsarten unterschied. Zeichnete sich die erst-

[1]) Siehe auch Huon von Bord. v. 547 ff.
[2]) Les couplets similaires usw., p. XI ff.

genannte art vor der zweiten durch die willkürlichkeit, die absichtlichkeit der ankündigung dessen, was kommen soll, aus, so ist demgegenüber zwischen der zweiten im abschnitt b dargestellten und der jetzt noch zu besprechenden der unterschied nicht mehr mit einem worte zu beschreiben. Hauptsächlich könnte wieder das fehlen einer erkennbaren absicht, auf das kommende hinzudeuten, als wesentlich für diese besondere art der antecipation bezeichnet werden. Bei hinweisen wie 'jetzt werdet ihr ein lied von dem und dem inhalte hören' war die absichtlichkeit offensichtlich, aber selbst ein futurischer satz wie '*Une bataille lur livrat le jur pesme*' enthält noch ein gewisses hindeuten auf folgende episoden. Die dritte, von Nordfelt entdeckte antecipationsart könnte aufgefaßt werden als laissenende A, das nach art der recommencements, die oben unter d_{β} beschrieben sind, in laisse B zu übermäßiger länge ausgedehnt und aufgeschwemmt wäre. Wenn ich Nordfelt richtig verstehe, meint er das gleiche. Er wird wohl im übrigen nicht unrecht haben mit der annahme, daß die zunächst absichtslose art, am ende der A-laisse mit einigen worten einen neuen gegenstand anzufangen, jedoch nur kurz und skizzenhaft — und dann am anfang der B-laisse durch variierung oder vielmehr genauere ausführung erst recht eigentlich in angriff zu nehmen, als kunstgriff der jongleurs später mit vollem bewußtsein, mit ausgesprochener absicht, um spannung zu erregen, gehandhabt worden ist.

Zu den Nordfelt'schen beispielen seien noch ein paar hinzugefügt. Aus dem Rol. zählt hierher noch: CLVIII ende, v. 2114:

z Dit l'uns a l'altre: „Karlun avrum nus ja." Aoi.

CLIX anfg., v. 2115 ff.:

a_1 Dïent paien: „L'emperere repairet,
b_1 De cels de France öez suner les graisles.
c_1 Se Carles vient, de nos i avrat perte . . ."

Die folgenden zeilen enthalten bereits einen gedankenfortschritt. b_1 schlägt ein am ende der laisse CLVIII schon vorgekommenes motiv (vom trompetenschall) wieder an [1]).

[1]) Auch Rol. v. 3443 ff. ist wohl richtiger hierher zu stellen als zu den unter b beschriebenen antecipationen.

Als beispiel dieser art hat auch zu gelten Mon. Guill. 1, ende VIII, v. 182 f.:

Dont fu Guillaume puis en l'ordene maint jor,
Mout mena sainte vie.

IX anfang, v. 183 ff.:

Li quens fu moines, si ot la robe prise;
Mout volentiers öi le Deu service.
Ne li escape ne messe ne matine,
Tierce ne none ne vespre ne complie . . .

Auch ende XX. anfang XXI (ebendort) könnte hierher gezählt werden.

In der Boulogner Handschrift der Chevalerie Vivien XLVIII heißt es zwar v. 1637:

Li quens Guillelmes est entrés en l'estor,

in den folgenden zeilen ist auch auch von seinen siegen über heiden gesprochen, auf die ritter, die bei ihm sind, kommt die rede aber erst v. 1645 ff.:

„Monjoie!“ escrie, si s'est mis el retor.
Si chevalier i fierent par vigor,
[Paiens] abatent a force et a vigor,
Molt bien se combatoient.

XLIX anfang, v. 1649 ff. ist die weitere ausführung dieser letzten verse, wobei v. 1649 auf v. 1645 zurückweist:

v. 1649 Quant quens Guillelmes fu en l'estor entrés,
Dont en fremisent paien dusques as trés,
Car a cel poindre en ot .VII. m. tués;
Del sanc des cors est l'erbe ensanglentés.
Li quens Guillelmes en a molt afolés,
Bertrans, ses niés, s'i est molt bien provés,
Et Guichardés i a grans cals donés,
Gerars li preus s'i est molt bien provés.
La veïssiés . . .

und so noch mehrere zeilen fortgeführt.

Mit dem recommencement verschmelzen solche antecipationen gelegentlich; vergleiche dazu Huon de Bord. III. laisse ende, v. 320 ff. und IV. laisse anfang, v. 326 ff.

In seiner einleitung zur Enf. Viv.-ausgabe fand Nordfelt, daß die sechssilbner am laissenschlusse in den Enf. Viv. (mit zwei ausnahmen) für ausgesprochene laissenbindungstendenz (anticipieren) ohne bedeutung sind, während das gegenteil für

Aym. Narb., Girard d. V. und Mort Aym. gilt. Oft ist die funktion der kurzverse in den letztgenannten epen eine anticipierende. Siehe eins der beispiele, die Nordfelt aus Aymeri de Narb. zitiert, v. 1331 ff.[1]):

Molt ot grant terre et riche et asazee
Cuens Aymeris, et gent molt redoutee;
Or li covenist fame.

v. 1334 ff. Adont li loënt li petit et li grant:
„Aymeris sire, por Deu onipotent,
Car prenez fame, n'alez plus atandant,
Dont eussiez, biaus sire, aucun enfant
Qui del païs fut aprés vos tenant.
S'estes sanz oir, ci sera dolor grant;
Joie en avront Sarrazin et Persant . . ."

In Am. und Am. sind die kurzverse denen in Aym. de Narb. usw. ähnlicher als denen der Boulogner hs. der Enf. Viv. Wie die obigen zitate aus Mon. Guill. 1 und hs. Boul. der Chev. Viv. übrigens schon gezeigt haben, hat dort der sechssilbner ebenfalls gern anteil an der besonderen art der antecipation, die hier in rede steht und der kürze halber die Nordfeltsche geheißen sei.

Während Am. und Am. den kurzvers durch recommencement mit der folgenden laisse zu verbinden liebt, deutet der sechssilbner in Jourd. de Bl. wie in Aym. de Narb. usw. vielfach eine rede, eine bitte, in nuce an, wozu dann die folgende laisse die einzelheiten bringt. Siehe Jourd. de Bl. LVII ende, v. 1520 ff.:

Plore des iex, forment sozpire et larme.
Oriabel la bele s'en prinst garde,
A son pere en parole.

LVIII anfang, v. 1523 ff.:

„Esgardez peres", ce dist la pucelle,
„De cest anfant, com tient basse la teste . . ."

v. 1522. Zu ihrem vater spricht sie davon. Dann folgt die rede selbst. Vgl. LXV, v. 1670 f.:

As piés le roi s'est mis li dammoisel,
La bataille demande.

[1]) p. XXV. — Die verschiedene art der verwendung des kurzverses verträgt sich gleichwohl damit, daß er ein zeichen von späterer überarbeitung ist.

LXVI anfang, v. 1672 ff.:

„Biax sire rois", l'anfes Jordains a dit,
Ceste bataille sera demain matin . . .

Auch hier wieder: zu des königs füßen erbittet er sich den kampf; die nächste laisse erst bringt die ausführliche bitte.

B. Laissenwiederholung.

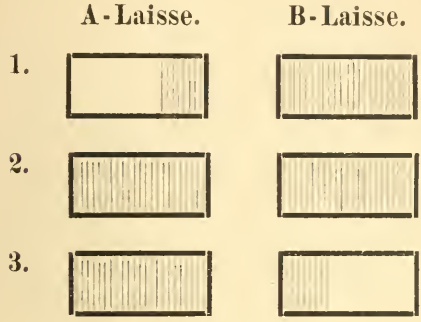
1. Allgemeines.

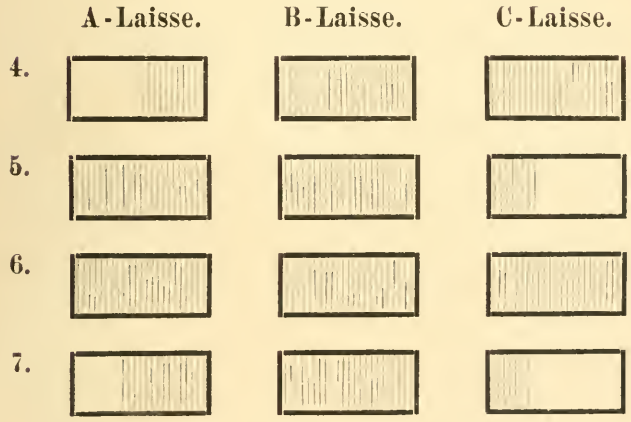
Zusammenfassungen, recommencements und antecipationen stehen den laissenwiederholungen deshalb geschlossen gegenüber, weil eine sehr wichtige frage sie wenig oder garnicht betrifft, die man dagegen bei den wiederholungsstrophen, d. h. den umfangreichen wiederholungen, immer wieder aufgeworfen hat: ist die zwei- oder mehrmals nacheinander erzählte handlung als einmalige oder als mehrmalig erfolgte aufzufassen? Von den recommencements weichen in diesem punkte nur die formellen ab, die oft zweimalige handlung schildern. Im übrigen handelt es sich bei recommencements und zusammenfassungen um doppelte ausdrucksweise, aber einmalige handlung, so daß man die genannten wiederholungen lediglich als laissenbindemittel bezeichnen darf.

Ihnen gegenüberzustellen sind die laissenwiederholungen, obwohl die verschiedenheit von den vorigen oft nur eine quantitative ist. Laissenwiederholung soll im folgenden nur da erblickt werden, wo eine oder mehrere laissen in ihrer gesamtheit an der repetition beteiligt sind. Oft handelt es sich dabei so gut wie beim recommencement um ein einziges mehrfach erzähltes ereignis. Dem selteneren fall des formellen recommencements entsprechend findet daneben und zwar durchaus häufig die wiederholte darstellung mehrerer ereignisse — nur formell sehr ähnlich — statt, die im strengen sinn nicht mehr zu den wiederholungslaissen zählen darf, bei der allenfalls von 'unechten' wiederholungslaissen geredet werden kann.

Im einzelnen lassen sich je nach dem umfange, den die wiederholung erreicht, und je nach der verteilung auf die strophen die wiederholungslaissen, echte wie unechte, in verschiedene klassen teilen. Die zahl der jedesmal in frage stehenden laissen ist zwei oder drei, aber bei dieser zahl

ergeben sich, wie leicht einzusehen ist, mehrere gestaltungsmöglichkeiten, die sich sehr leicht bildlich darstellen lassen. (Die schraffierten stellen bezeichnen die übereinstimmungen.)





2. Echte Wiederholungslaissen.

Wenn die wiederholung einer laisse, inhaltlich oder inhaltlich und formell zugleich in zwei oder mehreren unmittelbar aufeinander folgenden laissen auftritt, so hat dieses verfahren für fortlaufende erzählende dichtung etwas höchst auffallendes an sich. Zu vergleichen sind als nächstliegende parallelen die oben zitierten[1]) verse tartarischer spruchdichtung.

[1]) Siehe s. 9.

Die hauptformen, welche die laissenwiederholung der chansons de geste der oben auseinandergesetzten inneren gestalt nach annehmen kann, sind im folgenden an beispielen zu erläutern. Wir folgen der reihe nach den sieben oben in schematischen bildern gegebenen formen.

a) Die ganze B-Laisse wiederholt das Ende der A-Laisse.

Bei strenger betrachtung bietet das Rolandslied keinen hierhergehörigen fall. Nur wenn auch sehr frei gehaltene einschublaissen, die in **O** fehlen, hierher gerechnet werden dürfen, finden sich einige Beispiele. Laisse CXLIV, die mit v. 1886 beginnt, kommt von v. 1902 an in frage. Von dem gegen Marsilie anstürmenden Roland wird gesagt:

Vait le ferir en guise de baron,
Trenchiét li ad li quens le destre poign,
Puis prent la teste de Jurfaleu le blund;
Icil ert filz al rei Marsiliun.
Paien escrïent: „Aïe nos, Mahum!
Li nostre deus vengiez nos de Carlun
Qui en Espagne nus ad mis tels feluns!
Ja pur murir le camp ne guerpirunt."
Dist l'uns a l'altre: „E car nos en fuiums!"
A icest mot tel cent milie s'en vunt;
Ki ques rapelt, ja n'en returnerunt. Aoi.

Hieran ist in allen versionen außer der Oxforder eine laisse angeschlossen worden, die mit dem oben wiedergegebenen schlußstücke der laisse CXLIV eine große ähnlichkeit hat — wenigstens dem sinne nach.

CXLIV a:

v. 1912 a Li reis Marsilie le poing destre ad perdut
b Et Jurfaleu veit mort tot estendut,
c Encontre terre puis gete son escut,
d Le cheval broche des esperons aguz,
e Lasche la resne, vers Espagne s'en fuit.
f Et tel cent milie s'en vont ensemble od lui;
g Ni ad celui, el cors ne seit feruz.
h Dist l'uns a l'altre: „Li nies Charle ad vencut."

Nicht viel anders, nur die motive der A-laisse noch freier variierend, ist die B-laisse in den strophen CLIV—CLIV a,

CLXII—CLXII a. — CLIV a fehlt in **O** und **n**: CLXII a gänzlich in **O** und z. t. in **n**.

Innerhalb der Oxforder hs. zeigt ähnliche zusammengehörigkeit, wie es scheint, nur CXLV—CXLVI, obwohl diese laissen insofern noch etwas besonderes bieten, als CXLVI in den letzten zwei zeilen, d. h. mit der rede Oliviers und mit dem: *A icest mot Franceis se fierent enz* gegenüber CXLV neues bringt. Bemerkenswert erscheint, daß die nordische fassung wieder nur für die ersten drei verse entsprechung hat.

Neben vielen anderen fällen sei hier die laisse XXIII der Boulogner redaktion der Chevalerie Vivien genannt, die zu XXII eine wiederholungslaisse, so frei sie auch ist, bildet. Sie beginnt, v. 823 ff.:

> Fier fu l'estor et fort de grant aïr;
> Puis et valees font illuec retentir.
> Et Vivïens voit ses hommes morir;
> Teil duel en a, le sens quide marrir . . .

Es verdient beachtung, daß die zitierten laissen für eine besondere gruppe als muster gelten können: Rol. v. 1912 b *Et Jurfaleu veit mort . . .*, Rol. v. 1932 *Quant Rollanz veit la contredite gent . . .* und Chev. Viv. v. 825 *Et Vivïens voit ses hommes . . .* enthalten eine eigentümlichkeit, die ebenso wie die perfektische (gleichfalls typische) form v. 1912 a *. . . le poing destre ad perdut*, oder der allgemeine anfang Ch. Viv. v. 823 *Fier fu l'estor et fort de grant aïr* weiter dazu beitragen, daß die erzählung in solchen wiederholungslaissen mehr auf den trocknen ton von zusammenfassungen gestimmt erscheint. Man möchte sie geradezu als resümierungslaissen bezeichnen.

Wörtlicher sind die übereinstimmungen zwischen A- und B-laisse, frischer ist der ton der letzteren im Cour. Louis, XLVI ende und XLVII.

Abgesehen von dem fehlen einer entsprechuug für x, ferner von der tatsache, daß $a_1 + b_1 = q + r$ ist, stören die gleichmäßigkeit nur geringe veränderungen in der reihenfolge; es ist $c_1 = s$; $d_1 \sim v$; $e_1 \sim w$; $f_1 = t$; $g_1 = u$; $h_1 = y$; $i_1 = z$.

Aus dem Charroi de N. seien laisse I (ende) und II hier angeführt; v. 80 ff.:

s „Dex!“ dist li cuens, „qui en crois fus penez,
t Com longue atente a povre bacheler
u Qui n'a que prendre ne autrui que doner!
v Mon auferant m'estuet aprovender,
w Encor ne sai ou grain doie trover!
x Dex! com grant val li couvient avaler
y Et a grant mont il li estuet monter
z Qui d'autrüi mort atent la richeté!“

II, v. 88 ff.:

a_1 „Dex!“ dist G., „com ci a longue atente
b_1 A bacheler qui est de ma jovente!
c_1 N'a que doner ne a son hues que prendre;
d_1 Mon auferrant m'estuet livrer provende:
e_1 Encor ne sai ou grain en doie prendre.
f_1 Cuides tu, rois, que ge ne me demente!“

Formelhaft ausgedrückt, ergibt sich $a_1 + b_1 = s + t$; $c_1 = u$; $d_1 = v$; $e_1 = w$. Sieht man f_1 als ersatz für $x + y + z$ an, so gehören die laissen hierher, andernfalls bleibt II, 88—92 als größeres recommencement anzusehen, dem v. 93 als der einzige neue bestandteil der laisse folgt.

Aus Am. et Am. ein kleines, klares beispiel: XX ende, v. 364 ff.:

Fransois l'oïrent, tout maintenant s'armerent,
Vestent haubers et les elmes fermerent.
Hardrés les guie li traïtres li lerre
Cui li cors Deu maudie.

XXI, v. 368 ff.:

Li chevalier sont de la ville issu,
En lor dos ont les blans haubers vestus
Et en lor chiés les vers elmes aguz,
Jusqu'a l'agait n'i sont arresteu.
Hardrés les guie li traïtres parjurs,
Jhesucris le maudie.

Neben den übereinstimmungen fehlen fast nie änderungen verschiedener art, wie sie oben, als vom recommencement gehandelt wurde, ausführlich behandelt worden sind. Ganz ähnlich dem verhältnis zwischen XX und XXI ist im gleichen epos das zwischen den laissen CLIX ende und CLX. Aus Raoul de C. vgl. folgende stellen. XLVIII, v. 986 ff.:

„Biax fix“, dit ele, „longement t'ai norri;
Qi te donna Peronne et Origni,

Et S. Quentin, Neele et Falevi,
[Et] Ham et Roie et la tor de Clari,
De mort novele, biax fix, te ravesti.
Laisse lor terre, por amor Dieu t'en pri.
R. tes peres, cil qui t'engenuï,
Et quens H. furent tos jors ami:
Maint grant estor ont ensamble forni;
Ainc n'ot entr'ax ne noise ne hustin.
Se tu m'en croiz, par les s. de Ponti,
Non aront ja li effant envers ti."
Et dist R.: „Nel lairai pas ensi,
Qe toz li mons m'en tenroit a failli,
Et li mien oir en seroient honni" —

und dazu XLIX, v. 1001 ff.:

„Biax fix R.", dist A. la bele,
„Je te norri del lait de ma mamele:
Por quoi me fais dolor soz ma forcele?
Qi te dona Perone et Peronele,
Et Ham et Roie et le borc de Neele,
Ravesti toi, biaus fix, de mort novele.
Molt doit avoir riche lorain et cele,
Et bon barnaige qi vers tel gent revele.
De moi le sai, miex vosisse estre ancele,
Nonne velée dedens une chapele.
Toute ma terre iert mise en estencele". . .

Noch als recommencement, freilich nahe genug der grenze zur wiederholungslaisse, ist laisse XCIII anzusehen; v. 1969—1974 stimmen mit v. 1964—1968 fast getreu überein. Die beiden neuen verse (1975 f.):

Et dist la gaite: „A Dieu beneïçon!"
Desq'a la chambre est venus a bandon —

werden am anfang von XCIV wiederholt — ein zusammentreffen, das der mittleren laisse XCIII keinen eigenen vers läßt und sich auch sonst gelegentlich findet.

Trotz größerer freiheiten in der redeführung läuft (im gegensatz zu den als resümierungslaissen bezeichneten beispielen) der inhalt der laisse CCCV desselben epos auf eine reine wiederholung recommencementmäßiger art von laisse CCCIV ende hinaus.

Eine echte wiederholung des 63 verse langen endes von LXXIV bietet LXXV, v. 3210—3249 in Aliscans, ein beispiel für die entartung und verschwommenheit, mit der

recommencement- und strophenwiederholung in den jüngeren chansons de geste des 12. jahrh. geübt worden ist.

b) A- und B-Laisse sind beide in ihrer ganzen Ausdehnung Wiederholungslaissen.

Der ideale grenzfall, A = B kommt nicht gerade am häufigsten vor, besonders wenn an die gleichung sehr große ansprüche gestellt werden. Wie in allen gruppen, die bei diesen erscheinungen zur klareren übersicht geschaffen wurden, ragen auch hier die einzelnen beispiele über das schema bald in dieser, bald in jener richtung hinaus.

Im Oxf. text des Rolandsliedes, ebenso in der altwälschen prosabearbeitung fehlt LXXXVI a. Diese laisse schließt sich an die Olifant-strophen an, speziell an die letzte derselben, LXXXVI, v. 1070 ff.

Der letzte, von der A-laisse abweichende vers[1]) soll sichtlich hinüberführen zu LXXXVII anfang, v. 1082:

Dist Oliviers: „D'içe ne sai jo blasme."

Die ersten beiden strophen des Alexiusliedes, das hier wieder hinzugezogen sei, gehören, so abweichend sie im einzelnen sind, ebenfalls hierher.

Nicht ganz unähnlich, was freiheit und gleichzeitige übereinstimmung betrifft, sind die beiden eingangslaissen des Raoul de C. — Am. et Am. LVI—LVII sind ein sehr interessantes beispiel. Die anfänge beider laissen lassen erkennen, daß in der gedankenentwicklung ein fortschritt vor sich geht, aber die wörtliche übereinstimmung mit LVI, in die LVII bald einmündet, ist so stark, daß man doch von wiederholungslaissen sprechen muß. Nur die anfangsteile beider laissen sind also in gewissem maße differenziert. Das erstemal stellt Amis die frage, ob Amiles in dieser woche den könig gesehen habe, das zweitemal erinnert Amis auf den ersten bericht von Hardrés spionieren an seine früheren warnungen. Den verschiedenen einleitungen folgen indessen die gleichen berichte Amiles' über sein liebesabenteuer am hofe.

[1]) *Mielz voeil morir que France en seit blasmee.*

Aus Aliscans ist hierher CLXII — CLXIII zu stelle. Die entsprechungen sind sehr frei, aber doch über allen zweifel erhaben.

CLXII (steht in den hss. b B T d e m):

v. 6720 Haucebiers voit, Rainouars l'a feru;
De mautalent a tot le sanc perdu.
a Forment jura Mahomet et Cahu,
b Ne maingera, si l'avra confondu.
Point le destrier, qui randone menu,
Fiert Rainouart de son espié molu,
Les le costé li mist le fer agu.
Dex le gari, qu'en char ne l'a feru.
Dist Rainouars: „Bien m'avés conseü.
a S'or ne me venge, ja n'aie je salu."
Tint son tinel, Haucebier a feru
Desor les iaumes par molt ruiste vertu,
a Que un des iaumes li a frait et fendu.
b Bon sont li autre, molt furent bien fondu,
Nes empira vaillisant un festu;
a Et Haucebiers fu molt de grant vertu.
Mais Rainouart i est molt meschaü,
C'une des bendes dou tinel a perdu.
Forment reclame le digne roi Jhesu
Que il li tiegne son tinel en vertu.

CLXIII (steht in den hss. b B T d e C m):

v. 6734 Rois Haucebiers des puis de Grimolee
Point le cheval, si a traite l'espee;
Rainouart fiert par molt grant aïree.
De son chapel a la maille faussee.
Ne fust la coiffe de la broigne ferree,
Fendu l'eüst desi en l'eschinee.
Et Rainouars li a tele donee
a Desor les iaumes de la perce quarree,
b Que d'un des iaumes est la cercle volee.
La mestre bende del tinel est volee
a Et une eslice qui .IIII. piés est lee.
N'i a mais c'une; si cele estoit froëe,
a Ja li tineus n'i avroit plus duree.
Dist Rainouars: „Ci a male jornee!
Sainte Marie, roïne coronee,
De com fort heure commençai la meslee!"

c) Die B-Laisse ist in ihrem Anfange eine Wiederholung der A-Laisse, führt die Handlung aber in weiteren Versen fort.

Aus dem Rol. ist hier wieder eine laisse anzuführen, die im Oxforder text noch nicht vorhanden ist, in den anderen versionen dagegen nach Stengels variantenapparat mit ausnahme einiger verse, die in den einen hss. stehen, in anderen fehlen, überall zu finden ist.

Es handelt sich um die laissen CXLII (v. 1851 ff.) und CXLIIa (v. 1868a ff.). Über die wiederholung der A-laisse hinaus führen die letzten fünf verse der B-laisse.

Aus dem Cour. L. fallen in diese gruppe: LXII und LXIII:

v. 2634 ff. Par dedenz Rome fu Guillelmes li frans;
Prent son seignor tost et isnelement,
En la chaiere l'assiet de maintenant,
Sel corona del barnage des Frans.
La lui jurerent trestuit le serement.
Tels li jura qui li tint bonement,
Et tels alsi qui ne li tint neient,
Com vos orrez ainz le soleil colchant.

Die wiederholung am anfange der laisse LXIII beschränkt sich auf die verse:

v. 2642 ff. Par dedenz Rome fu Guillelmes li ber,
S'a Looïs son seignor coroné:
De tot l'empire li a fait seürté.
Lors s'apareille et pense de l'errer . . .

Die laisse geht noch 43 verse weiter fort.

Ferner müssen hierher gerechnet werden die laissen XXXIII—XXXIV derselben chanson. In der ersten wird Wilhelms absicht, die ihm angebotene ehe mit Gaifiers tochter einzugehen, erzählt, dann aber die ankunft von boten, die den helden zu Ludwig um hilfe bitten, so daß er sich auf anraten des papstes von der braut verabschiedet. Die ganze laisse wird am anfange der nächsten knapper wiederholt — wobei freilich auffälligerweise erst hier eine zeile des vorwurfs darüber eingefügt ist, daß Wilhelm seine eigentliche gattin Orable vergessen habe. Nur der anfang der laisse weist rückwärts, im übrigen führt sie weiter.

Der Charr. de N. ist mit XIII—XIV hier beteiligt:

v. 299 ff. „Sire G.“, dit Looys li frans,
„Or voi ge bien plains es de mautalant.“
— „Voir“, dit G., „si furent mi parent;
Einsi vet d'ome qui sert a male gent:
Quant il plus fet, n'i gaaigne neant.
Einçois en vet tot adés enpirant.“

XIV, v. 305 ff. wiederholt diese laisse mit folgenden fünf ersten versen:

„Sire G.“, dit Looys li prouz,
„Or voi ge bien mautalent avez mout.“
— „Voir“, dit G., „s'orent mi ancessor:
Einsi vet d'ome qui sert mauvés seignor:
Quant plus l'alieve si i gaaigne pou.“
— „Sire G.“. Looys li respont . . . usw.

Ein paar musterhafte, recht ausgedehnte wiederholungslaissen stellen die beiden eingangsstrophen des Floov. dar. Der form nach, in der sie uns überliefert sind, gehören sie zu dieser gruppe. Trotz ihrer länge seien die beiden laissen im folgenden ganz wiedergegeben. L. I, v. 1 ff.:

Soignors, or escoutez, que Dés vos soit amis
.III. vers de bone estoire, se je le vos devis
Dou premier roi de France qui crestïens devint.
Cil ot non Cloovis, si com truis en escrit;
Plus de XX et VI anz fu li rois Sarazins
Et ne trovit nul home se il an Deu creïst,
Qu' il ne vosist ocire et les mambres tolir
Ou pandre an autes forches ou detraire a roncins.
Damedex l'amai tant, li rois de paradis,
Que il se fist an fonz batisier et tenir;
Ce fu en douce France, ou moutier Saint Denis,
Et qui ice voudrai a mançonge tenir,
Se voist lire l'estoire an France, a Paris.
Cil Cloovis fu rois et prouz et pousteïz.
De sa franche moilleir ot .IIII. fiz gantis.
Li ainez ot an non Floovain li marchis;
A celui commandai a garder son païs
Et trestote la terre, que en pié la tenist.
Par .I. mesfait an fuit puis isi maubailiz,
Plus de .VII. anz an fut li bers puis en essil,
Que il n'antra en France, ne nus hons ne l'i vit.

Laisse II, v. 22 ff.:

Or entendez, seignours, por Deu de maiité,
Le glorious dou ciel qui an croiz fu penez,

Dou premier roi qui fut en France coronez,
Qui premieremant tint sainte crestianté:
Celui fut por son non Cloovis apelez;
.XXVI. anz et plus fu Sarazins clamez,
Ne ne trovoit nul home, si fust crestienez,
A qui il ne feïst touz les manbres coper,
Ou pandre a hautes forches, ardoir ou traïner.
Damedex l'amai tant por la soe bonté
Que il se fist an fonz tenir et batisier
A Saint Denis an France, qui tant fist a löer.
Icil rois Cloovis fist mout a redoter.
De sa frenche moiller out .IIII. fiz li bers;
Il fit trestout l'eué Floovant apeler:
A celui commandai sa terre et son regné,
Et que enpres sa mor en fust rois queronez.
Por .I. mesfait an fust puis isi maumenez,
Que plus de .VII. anz fut fors de France jetez,
Que il n'i ousa onques ne venir ne auler.
Ce fu a Pentecouste, une feste en esté,
Que rois Cloovis fu a Paris la cité ...

Die letzten beiden verse gehen bereits über das hinaus, was I bot. *Ce fu a Pentecouste* . . . ist ein beliebter allgemeiner laissenanfang, der viele parallelen hat; die mutmaßung ist nicht völlig willkürlich, daß eine frühere gestalt des Floov. hier eine neue laisse einsetzen ließ, die natürlich einen anderen assonanzvokal gehabt hätte. Dann würden laisse I und die vor *Ce fu a Pentecouste* endigende laisse II zu der oben besprochenen gruppe b), zu den völlig übereinstimmenden wiederholungslaissen gehören.

Aus Prise d'Or. gehören die laissen XLVII—XLVIII hierher (Guielin lehnt es entschieden ab, die botschaft nach Nîmes zu bringen. Er will die gefahr weiter mit Wilhelm teilen).

Im Raoul Cambr. steht folgendes freiere beispiel, L. CCLXXXI—CCLXXXII:

v. 6575 ff. A Saint Quentin est B. revertis
Et a Aras ala li sor Gr.
O lui Gautiers qui molt fu ces amis,
Et puis d'illuec ala en Cambresis
Veoir s'antain Aalais au cler vis.
A Ribuemont est Ybers revertis
Qui a grant joie fu cel jor recoillis.

CCLXXXII beginnt, v. 6582 ff.:

A Ribuemont fu Ybers li cortois
Et B. a Sain Quentin ses drois,

Avuec sa femme qui molt l'anma en foi.
Puis fu ainsiz . . .

So frei ist auch der gebrauch in Am. und Am. CLVIII (v. 3061 ff.) und CLIX (v. 3068 ff.).

Um zu zeigen, wie sehr die wiederholungslaissen in die breite gehen können, sei wieder auf ein beispiel aus Aliscans hingewiesen: XV (v. 418 ff.) und XVI (v. 440 ff.).

Die aufstellung eines schemas ist bei der langatmigkeit der wiederholung sehr umständlich, ergibt aber tatsächlich eine wiederholung von der gleichen art, die soeben an einfacheren beispielen dargetan wurde.

So sind die drei möglichkeiten, die bei beteiligung von zwei laissen vorhanden sind, sämtlich mit beispielen reichlich zu belegen. Auch wenn drei laissen bei der wiederholung im spiele sind, kommen alle vier alsdann denkbaren formen von wiederholungslaissen vor. Freilich sind die beispiele hier dünner gesät.

d) Der letzte Teil von Laisse A wird von den Laissen B und C (von beiden in ihrer Gesamtheit) wiederholt.

So zahlreich laissenwiederholungen sind, die sich auf drei laissen erstrecken, gerade dieser erste fall ist nur schlecht zu belegen. Als paradebeispiel kann das folgende auch nicht gerade gelten.

Aliscans XXII ende — XXIV; v. 687 ff.:

p Vivïen voit gesir desor un gués
q Desous un arbre k'est foillus et ramés.
r Par mi le cors ot .XV. plaies tes,
s De la menor morust uns amirés,
t (a) Tos ot les bras et les flans decopés.
u Li quens le voit, molt en est esfraés,
v De grant dolor est li quens tressués,
w (a) Le cheval broce com home forsenés,
x (b) Par mi les mors est cele part alés,
y (c) Devant l'enfant est li quens arrestés,
z (d) Ne pot mot dire tant par fu adolés.

XXIII anfang, v. 693 ff.:

a_1 Li quens Guillaumes ot molt le cuer dolant,
b_1 Molt fu iriés et plains de maltalent.
c_1 Vivïen vit gesir sor un estanc,
d_1 (a) Desos un arbre foillu et verdoiant,

e_1 A la fontaine, dont li dois sont corant.
f_1 (a) Li quens Guillaumes vint cele part poignant,
g_1 (b) Par grant dolor a regardé l'enfant,
h_1 (c) La ou il gist desor l'erbe en l'Archant
i_1 Ses blances mains sor son pis en croisant.
k_1 Tot ot le cors et le hauberc sanglant
l_1 Et le viaire sos l'elme flanboiant:
m_1 Et la cervele li chiet as iex devant'...

Darauf folgt eine klage auf Vivien bis zum ende der laisse.

XXIV beginnt dann wieder v. 722:

a_2 Li quens Guillaumes fu iriés et dolans;
b_2 Vivïen voit, ki gisoit tos sanglans.
c_2 Plus souef flaire ke baumes ne encens,
d_2 Sor sa poitrine tenoit ses mains croisans,
e_2 Li sans li ist par ambedeus les flans,
f_2 Par mi le cors ot .XV. plaies grans;
g_2 De la menor morust uns amirans.
„Niés Vivïen", dist G. li frans,
„Mar fu vos cors, ke tant par est vaillans..."

Die klage geht noch weiter.

Das schema der drei laissen ist:

A ende	B	C
	zusammenfassg. $a_1 b_1$	zusammenfassg. a_2
p	c_1	b_2
q	d_1	
r	g_1	f_2
	h_1	
	i_1	
s	k_1	g_2
	l_1	
t	m_1	$d_2 (= i_1)$
—	klage	klage

Es ist also festzustellen, daß die klageworte in A nicht vorhanden sind und insofern die beiden laissen B und C gegenüber A ende enger zusammengehören [1]).

e) A und B sind völlig, C nur im Anfangsteile Wiederholungslaissen.

Da laissendreiheiten durchaus nicht selten, aber auch nicht allzu häufig auftreten, so sind die beispiele für jede unterart nicht immer im überfluß und zur auswahl vorhanden. Auch die hier in frage stehende läßt sich belegen. Chanç. de Guill. CLXIX, v. 1845 ff. lautet:

l Gui traist l'espee, dunt fut faiz chevaliers,
m la mure en at encontre munt drecié,
n fiert un paien sus el helme del chief,
o tresqu'al nasel li trenchat e fendiet,
p e le maistre os li at colpé del chief.
q Granz fut li cols, e Guioz fut iriez:
r tut le purfent des i qu'enz el baldrier,
s colpet la sele e le dos del destrier,
t en mi le champ en fist quatre meitiez.
u De cel colp sunt Sarazin esmaié.
v Dist li uns a l'altre: „Ço es fuildre ki chiet."
w Revescuz est Vivïens li guerriers."
x Turnent en fuie, si unt le champ laissié.
y Dunc se redrecet Guillelmes desur piez.
z Li quens Guillelmes, il fut dunc peüniers.

CLXX hat nur folgende fünf verse, 1860 ff.:

a_1 Ço fut miracles que nostre sire fist:
b_1 pur un sul home en fuïrent vint mil.
c_1 Dreit a la mer s'en turnent Sarazin.
d_1 Dunc se redrecet Guillelmes li marchis,
e_1 sis enchalcierent as espiez acerins.

CLXXI, v. 1865 ff. lautet:

a_2 Si cum paien s'en fuient vers la mer,
b_2 li ber Guillelmes est desur piez levez,
c_2 sis enchalcierent as espees des lez.
d_2 Gui vit sun uncle . . .

Hier setzt etwas neues ein.

[1]) Laisse XXV bringt übrigens von neuem Wilhelms klage über Viviens tod, gleich die erste zeile (v. 750) sagt aber — jetzt geht wirklich eine neue klage an —: *Li quens Guillaumes son grant duel renovele.*

Bei aller meisterschaft in der sprachbehandlung, die man dem dichter des Wilhelmsliedes zugestehen muß, ist die zusammenkoppelung der drei laissen augenfällig. Das schema läßt die unregelmäßigkeit gegenüber einer hypostasierten regelrecht gebauten laissendreiheit deutlich erkennen. Charakteristisch ist hier die mittelstellung, die die laisse B in mehr als einem sinne des wortes einnimmt.

A	B nur 5 verse	C anfang
l, m, n, o, p, q, r, s, t	a_1	
u, v, w, x	b_1	
—	c_1	a_2
y, z	d_1	b_2
—	e_1	c_2

Dieser abteilung möchte auch Charroi de N., laisse XIX bis XXI zugezählt werden[1]). Wie es häufiger geschieht, ist hier noch eine weitere laisse, XVIII, an der wiederholung beteiligt, indessen darf der diese laisse endigende

v. 490 Ot le li rois, s'en a un ris gité

wohl als ein zeichen für den abschluß des ersten vortrags von Wilhelms bitte aufgefaßt werden. Die folgenden laissen XIX—XXI bilden eine dreiheit, in der mit geringen abwandlungen, zusätzen und auslassungen, Wilhelm die bitte um Nîmes, Orenge, Valsure usw. vorträgt. In XXI, v. 507 führt die antwort Ludwigs dann bereits weiter.

f) Alle drei Laissen sind in ihrer Gesamtheit beteiligt.

Ein beispiel dazu ist im Rol. XLI—XLIII. Die mittlere laisse ist eigentum von **O** und $\mathbf{V}^4$, was gegenüber den sonst

[1]) Hier wird ausnahmsweise ein noch nicht kritisch herausgegebenes textstück des Charroi de N. herangezogen.

bisher zitierten wiederholungslaissen aus dem Rol. bemerkenswert ist.

XLI:

v. 520 Ço dist Marsilies: „Guenes por veir creez:
En talant ai que mult vos voeill amer;
Nostre conseilz bien deit estre privez.
De Carlemagne vos voeill oïr parler.
Vielz est et frailes, si'st de molt grant eét,
Mieu escïent dous cenz anz ad passez,
Par tantes teres ad sun cors demenéd,
Tanz regnes pris par sa grant pöestét,
Tanz gentilz reis cunduiz a mendistét,
Ad Ais en France s'en dëust reposer."
Guenes respunt: „Carles n'est mïe tels.
N'est hom kil veit et conuistre le set,
Qui ço ne dïet que l'emperere est ber;
De grant barnage l'ad deus enluminét.
Tant nel vos sai ne preisier ne löer,
Que plus n'i ad d'onur et de bontét.
Sa grant valor ki purreit acunter?
Mieilz voelt murir que guerpir sun barnét."

XLII:

v. 537 Dist li paiens: „Mult me puis merveillier
De Carlemagne ki est canuz et vielz.
Mien escïent dous cenz anz ad e mielz,
Par tantes teres ad sun cors traveilliet,
Tanz cols ad pris et de lance et d'espiet,
Tanz gentilz reis cunduiz a mendistiet.
Quant iert il mais recreanz dosteier?"
„Ço n'iert" dist Guenes, „tant cum vivet sis nies;
N'at tel vassal suz la cape del ciel.
Mult par est proz sis cumpainz Oliviers,
Li XII per que Carles ad tant chiers
Funt les enguardes a XX milie homes fiers.
Söurs est Carles que nul home ne crient." Aoi.

XLIII:

Dist li paiens: „Merveille en ai molt grant
De Carlemagne ki est canuz et blans.
Mien escïent plus ad de II C anz,
Par tantes teres est alez cunquerant,
Tanz cols ad pris de bons espiez trenchanz,
Tanz gentilz reis morz et vencuz en champ.
Dont n'iert il mais d'osteier recreanz?"
„Ço n'iert" dist Guenes, „tant com vivet Rollanz,

N'ad tel vassal d'ici qn'en orïent.
Mult par est proz Oliviers sis cumpainz,
Li XII per que Carles aimet tant
Funt les enguardes a XX milie de Frans
Et si demeinent tel orgoeil et bobant,
Sŏurs est Carles, ne crient hume vivant.
a Mais qui abatre porreit lor orgoeil grant,
b Rei Charlemagne en fereit molt dolant;
c Perdut avreit la destre de ses mans,
d Ne sereit mais ni proz ni guerroianz." Aoi.

Die drei laissen stehen in ausgesprochener parallele, stets folgt der frage Marsilies am anfang der strophe die antwort Ganelons, die den zweiten teil bis zum schluß ausmacht. Aber wieder ist die parallele nicht bis aufs letzte getreu, XLII und XLIII gehen gegen XLI zusammen, was den inhalt von Ganelons worten angeht; d. h. in XLI wird Karls, in den beiden anderen laissen Rolands, Oliviers und der anderen großen '*barnage*' hervorgehoben.

g) Von Laisse A ist nur das Ende, von C der Anfang, B dagegen in ihrer Gesamtheit beteiligt.

Drei in dieser weise zusammenhängende laissen sind aus dem Rainouartliede die laissen I—III.

I ende, v. 1987 ff.[1]) lautet:

Viuien troue sur un estanc
A la funteine dunt li duit sunt bruiant
Desuz la foille dun oliuer mult grant
Ses blanches mains croisies sur le flanc
Plus suef fleereit que nule especе ne piment
Parmi le cors out quinze plaies granz
De la menur fust morz uns amirailz
V reis v quons ia ne fust tant poanz
Puis regrette tant dolerusement
Viuien sire mar fu tun hardement,
Tun vasselage ta pruuesce tun sen
Quant tu es mort mes nai bon parent
Nauerai mes tel en trestut mun viuant

[1]) Nach der fortlaufenden, Wilhelms- und Rainouartlied zusammenfassenden zählung. Der Rain. beginnt dabei mit v. 1979.

II, v. 2000 ff.:

Viuien sire mar fu ta iuuente bele
Tis gentil cors & ta teindre meissele
Jo tadubbai a mun palei a Termes
Pur tue amur donai a cent healmes
& cent espees & cent targes noueles
Ci vus uei mort en larchamp en la presse
Trenche le cors et les blanches mameles
& les altres od vus qui morz sunt en la presse
Merci lur face le ueir Paterne
Qui la sus maint & ca jus nus gouerne

III, v. 2010 ff.:

A la funtaine dunt li duit sunt mult cler
De suz la foille dun grant oliuer
Ad bers Willame quons Viuien troue
Parmi le cors out quinze plaies tels
De la menur fust morz vns amirelz
Dunc le regrette dulcement & suef
Viuien sire mar fustes vnques ber
Tun vasselage que Deus taueit done
Nad uncore gueres que tu fus adube
Que te pleuis & iuras Dampnedev
Que ne fuereies de bataille champel . . .

Nähere untersuchung der art des zusammenhangs der drei laissen zeigt, daß man füglich die laisse III als eine wiederholung von I und II zusammengenommen betrachten muß.

Die A-laisse gibt situation und klage, die B-laisse gibt letztere variiert und erweitert, die C-laisse ein bild der situation und die klage sehr ausgeführt.

Mehrfach wörtliche anklänge, die zu den oben zitierten laissen XXII—XXIV aus Aliscans bestehen, würden nicht weiter bemerkenswert sein, wenn nicht in beiden chansons de geste der augenblick, da Wilhelm Vivien tot oder schwer verwundet auf dem schlachtfelde findet, als besonders bedeutsam durch dreimalige erzählung hervorgehoben wäre. eine übereinstimmung, die das fortleben der älteren version — auch über die assonanzänderung usw. hinaus — in der jüngeren gut beleuchtet.

Der gleiche typus wie in den eingangswiederholungen des Rainouartliedes liegt vor in Chev. Viv., laisse XXXV (außer dem anfang), XXXVI und XXXVII (außer dem ende).

Inhaltlich handelt es sich um die ankunft Gerarts in Orange bei Wilhelm.

Soweit es sich um die sichtung des materials handelt, um die charakteristik einzelner besonderheiten, ist die darstellung der echten wiederholungslaissen abgeschlossen. Von eigentümlichkeiten, die mit der entstehung zusammenhängen, wird erst in kap. IV gehandelt.

3. Unechte Wiederholungslaissen.

Was unter unechten wiederholungslaissen verstanden werden soll, war bereits dargelegt worden. Es läßt sich kurz so festlegen, daß alle fälle darunter begriffen werden sollen, die nicht im grunde identische handlungen oder ereignisse schildern, sondern bei denen ein fortschritt, ein wirklich wiederholtes ähnliches tun oder geschehen stattfindet. Vermischung solcher fälle mit den echten wiederholungslaissen ist an lebhaften kontroversen zwischen einzelnen forschern über wesen und ursprung der wiederholungslaissen schuld gewesen. Prinzipiell muß die scheidung reinlich gehalten werden, meinungsverschiedenheit über zuweisung des einzelnen falles ist dagegen häufig möglich, weil sie in der individuellen gebrauchsweise der epen begründet liegt. Noch einmal wird in etwas anderem sinne als oben[1]) an den unterschied zwischen analytischen und synthetischen urteilen erinnert, um begreiflich zu machen, worin die schwierigkeit besteht, der zufolge gelegentlich eine zweifache interpretation gegeben werden kann.

Das wesen der unechten wiederholungslaissen ist eine der vorliebe der chansons de geste für wiederholte ähnliche wendungen angepaßte darstellung in mehreren aufeinanderfolgenden strophen. So werden denn dinge oder worte, die sich sehr ähneln und kurz nacheinander sich ereignen oder gesprochen werden, zwei-, drei- und mehrmals, so oft als die handlung, rede usw. sich wiederholt, ausführlich erzählt. Statt zu berichten: Roland stieß dreimal in sein horn, wird — ich darf übertreiben — berichtet: Roland stieß in sein horn, Roland stieß in sein horn, Roland stieß in sein

[1]) Recommencement, gruppe d.

horn. Die ähnlichkeit einer solchen darstellung mit einer anderen früher besprochenen art liegt klar zu tage. Wenn es heißt: Karl bittet den einen, er bittet den zweiten, er bittet den dritten usw. seiner vasallen, Narbonne zu erobern — so ist diese erzählungsweise nahe verwandt. Das beispiel vom horn, als formel ausgedrückt, wäre a b c, a b c, a b c — das Narbonnebeispiel a b c, a b c_1, a b c_2, a b c_3 usw. Der unterschied besteht nur darin, daß in einem falle die handlung — bei aller ähnlichkeit in mancher beziehung — sich deutlich ändert, indem die angeredeten helden andere sind, während im anderen falle die handlung ganz gleichmäßig wiederholt wird.

Ein gutes beispiel ist aus dem Rol. die erzählung von der auffindung der leiche Rolands durch Karl, wobei der kaiser ohnmächtig wird. Es sind hier einander sehr ähnliche laissen zu beobachten (CCVII—CCIX). Der, dem der gegenwärtige zustand der laissen zu verdanken ist, hat kein einmaliges ereignis zweimal ausdrücken wollen, sondern wirklich zweimaliges sehen des leichnams und zweimalige ohnmacht gemeint. Ein bündiger beweis für die auffassung dieser stelle in alter zeit scheint die parallele in der Prise d'O., v. 1696—1704; dort wird die ohnmacht als eine doppelte bezeichnet. Es steht da wie ein auszug der Rolandlaissen CCVII—CCIX:

„. . . Quant ge venrai a Paris la cité
Ge descendrai au perron noielé:
Venront encontre serjant et bacheler
Qui de Guillaume me vorront demander,
De Guïelin, mon frere, qui est bers.
He las, dolent! n'en saurai que conter,
Mes qu'en Orenge les ont paien tuez!"
II foiz se pasme sor le mabrin degré,
Quant le barnage le corut relever.

Die unechten wiederholungslaissen widerstreiten nicht — wie die echten unzweifelhaft tun — den grundsätzen der logik und der erzählungsökonomie. Rein naturalistisch genommen kann es ganz verständlich erscheinen, daß z. b. ein gebet oder eine rede zweimal dasselbe zum ausdruck bringt.

Siehe aus dem Wilhelmsliede XCIX:

v. 899 ff. „Deus veirs de glórie, ki mains en trinité,
e en la vírgene fustes regenerez,

en treis persones fut tis cors comandez,
en sainte croiz pur pecheürs penez:
defent mei, pere, par ta sainte bunté,
ne seit quem puisset el cors unkes entrer
que plein pié fuie de bataille champel!
Tresqu' a la mort me lai ma fei guarder!
Deus, ne la mente, pur ta sainte bunté!
Tramet mei, sire, Guillelme ot le curb nes!
Sages hom est en bataille champel,
si la set bien maintenir e guarder.

C v. 911 ff.:

Dampnes Deus, pere, reis gloriüs e forz!
Unkes ne seit que cel vienget de fors
que ça dedenz puisset entrer el cors
que plein pié fuie pur crieme de la mort."

Die doppelte ausdrucksweise würde sich unschwer aus der situation, aus der seelenverfassung ableiten lassen. Beim vergleich etwa mit Roland CXLIV—CXLIV^{a} [1]) wird der große unterschied einer solchen erzählungsweise von den sog. echten wiederholungsstrophen deutlich. In dem aus dem Wilhelmsliede zitierten beispiele liegt äußerlich freilich keine spur von einem fortschritt zu tage, aus dem klipp und klar hervorginge, daß die laissen inhaltlich als aufeinanderfolgende gebete aufzufassen sind. Ob man die beiden wiederholungslaissen als unecht auffaßt, d. h. in der 2. laisse streng genommen etwas neues sieht, ist in diesem falle ganz besonders eine sache der nachempfindung. Scheint dem achtsamen und feinfühligen beobachter die wiederholung mehr als ein den fortgang der handlung hemmendes, mehr als ein bedeutungsloses, unorganisches gebilde, vielmehr ein wertvolles neues glied der erzählung, so gehört sie nicht zu den echten, sondern zu den unechten wiederholungsstrophen. Zu kennzeichnen ist diese art des wiederholens am ehesten dadurch, daß man ihre sinnvolle anwendung [2]) betont, und da ein derartiges kriterium nicht völlig ausreicht, sei hinzugefügt, daß durchaus dann und wann in epischer darstellung doppelter ausdruck gleicher handlung usw. ebenso berechtigt

[1]) Zitiert oben: Echte wiederholungslaissen, gruppe a.

[2]) Vgl. Dietrichs bestreben, in wiederholungslaissen der ch. d. g. abschließung und abrundung des sinnes zu suchen.

sein kann wie die wiederholung, die sich in lebendigen realen handlungen des alltags immer wieder zu ereignen pflegt und ereignen kann. Die klassifizierung der unechten wiederholungslaissen erfolgt, wie oben bemerkt, nach dem gleichen prinzip wie die der echten. Leider vermag ich nur für einige der möglichen gruppen beispiele zu zitieren.

Der zweiten gruppe

(vgl. schema p. 81) gehört das oben gegebene beispiel aus der Chanç. de Guill. an. Ebendahin zählen aus dem Rol. die laissen CLXIV und CLXV — wenn sie überhaupt noch hinzugerechnet werden dürfen. Diese laissen sind nämlich ebensogut als bloße schematische wiederholungen anzusehen.

CLXIV, v. 2184 ff.:

Rollanz s'en turnet, par le camp vait tuz suls,
Cercet les vals et si cercet les munz,
Si ad trovét et Ivoire et Ivon,
Truvat Gerin, Gerier sun cumpaignun,
Et si truvat Berengier et Atun,
Iloec truvat Anseïs et Sansun,
Puis ad trovét Engelier le Gascon.
Ensembl' od els Gerard de Russillun.
Par un et un i ad pris les baruns,
A l'arcevesque en est venuz a tut,
Sis mist en reng dedevant ses genuilz.
Li arcevesques ne poet müer, n'en plurt,
Lievet sa main, fait sa beneïçun,
Aprés lor dist: „Mare fustes, seignur.
Tutes voz anmes ait deus li glorïus,
En pareïs les mete en saintes flurs!
La meie mort me rent si anguissus,
Ja ne verrai le riche emperëur."

CLXV, v. 2200:

Li coens Rollanz vad le camp recercier,
Desoz un pin delez un aiglentier
Sun cumpaignun ad truvét Olivier,
Cuntre sun piz estreit l'ad enbraciét;
Si cum il poet, a l'arcevesque en vient,
Sur un escut l'ad as altres culchiét;
E l'arcevesques l'ad asols e seigniét.
Idunc agrieget li doels et la pitiét.
Ço dit Rollanz: „Bels cumpaing Oliviers,
Vos fustes filz al riche duc Reinier
Ki tint la marche et le val de Riviers.

Pur hanste fraindre et pur escut percier
Et por halsberc desrompre et desmaillier,
Pur orgoillos veintre et esmaier
Et pur prozdomes tenir et cunseillier
(Et pur glutun veintre et esmaier)
En nule tere n'out meillor chevalier."

Totenklage ertönt in der A- und in der B-laisse. Stellt man dies als das wichtigste heraus, dann kann der übergang von den vielen bedeutenden toten zu dem bedeutendsten als ein vorschreiten, etwa wie vom allgemeinen zum besonderen betrachtet werden.

Eine solche übergangsstellung zu der schematischen wiederholung nimmt auch XLVIII—XLIX im Cour. L. ein.

v. 2020 ff. Li cuens Guillelmes a la fiere persone
S'en est tornez vers Bordels sor Gironde;
La conquist il le fort rei Amarmonde:
De Looïs i reçut la corone
Et ses onors, qui erent granz et longes.

XLIX v. 2025 ff. lauten:

Li cuens Guillelmes a l'aduré corage
S'en retorna par devers Pierrelate;
La conquist il Dagobert de Cartage,
Qui tint la terre de Loïs le sage
Et ses onors, qui erent granz et larges.

Der vierten gruppe

gehören die wiederholungslaissen zu, die im Charroi de N. v. 765—782 umfassen [1]). Es sind die ziemlich törichten aufzählungen von kirchlichen und profanen geräten, die Wilhelm und seine helden auf die kriegsfahrt mitnehmen. XXVI (eine sehr lange laisse) ist nur in den letzten sechs versen daran beteiligt, die folgenden beiden laissen in ihrer gesamtheit. — An schematische wiederholung grenzen aus der gleichen chanson L. XXXVI—XXXVIII (v. 969—982).

Der fünften gruppe

zuzuschreiben wäre die oben bereits genannte interessante laissendreiheit Rol. CCX—CCXII:

v. 2909 ff. „Amis Rollanz, jo m'en irai en France.
Cum jo serai a Löun en ma chambre,

[1]) Wieder wird ausnahmsweise ein nicht-kritisch herausgegebener textteil des Charroi de N. angeführt.

A De plusurs regnes vendrunt li hume estrange,
Demanderunt: 'U est li quens caitignes?'
Jo lur dirrai qu'il est morz en Espaigne,
A grant dulur tendrai puis mun reialme;
Jamais n'iert jurns que ne plur ne n'en plaigne."

CCXI, v. 2916 ff.:

„Amis Rollanz proz oem juvente bele,
Cum jo serai a Ais em ma chapele.
Vendrunt mi hume, demanderunt noveles.
Jes lur dirrai merveilluses et pesmes:
'Morz est mis nies ki tant soleit cunquerre.'
Encuntre mei revelerunt li Saisne
Et Hungre et Bugre et tante gent averse,
B Romain, Puillain et tuit cil de Palerne
E cil d'Affrike e cil de Califerne;
Puis en trerunt mes peines e suffraites.
Kui guierat mes oz a tel poëste,
Qant cil est morz ki tuz jurz nos cadelet?
E France dolce, cum remains oi deserte!
Si grant doel ai que jo ne vuldreie estre."
Sa barbe blanche il cumence a detraire,
Ad ambes mains les chevels de sa teste;
Cent milie Franc s'en pasment cuntre tere.

CCXII, v. 2933 ff.:

„Amis Rollanz, si mare fut ta vïe.
L'anme de tei en pareïs seit mise!
Ki tei ad mort, France molt ad honïe.
Si grant dol ai que ne voldreie vivre
De ma maisniee ki por mei est ocise.
C Iço pri deu le filz sainte Marïe,
Ainz que jo vienge as maistres porz de Cisre,
L'anme del cors me seit oi departïe,
Entre les lur fust alüee et mise,
Et ma car fust delez els enfuïe!"
Ploret des oilz, sa blanche barbe tiret.
Et dist dus Naimes: „Or ad Carles grant ire." Aoi.

So verwandt in den drei laissen der inhalt ist, es ist doch ein vorwärtsschreiten in ihnen wahrzunehmen. A- und B-laisse handeln erst von der frage, welche die leute nach Roland stellen werden, und von dem, was Karl ihnen werde antworten müssen. Aber A schließt mit der allgemeinen bemerkung, daß Karl nun in trauer leben werde. B begründet das mit aufständen beim bekanntwerden von Rolands tod und mit

dem mangel an einem Roland ersetzenden führer. Die laisse C ist mehr eine unbestimmt gehaltene klage, mit B hat sie am ende eine beschreibung der trauer Karls gemeinsam. Trotz des abstandes zwischen A und B einerseits und C anderseits, wird man die drei laissen zusammenfassen, da die vorliebe, einen komplex von reden oder handlungen in laissendreiheit auszudrücken, beim dichter des Rol. deutlich vorhanden ist. Im übrigen hat gerade bei CCX—CCXII die historische betrachtung unter Gaston Paris' führung eingesetzt, dessen einleuchtend erscheinende hypothese von zwei überlieferungsschichten, einer merovingischen und einer kapetingischen, von Tavernier allerdings wieder sehr fraglich gemacht worden ist[1]).

Der sechsten Gruppe

sind die meisten laissendreiheiten zuzuzählen: d. h. meist sind alle drei laissen voll und ganz beteiligt. Besonderheiten jeder laisse im einzelnen fallen für die gesamtbeurteilung nicht ins gewicht.

Vgl. aus Gorm. u. Is. XII—XIV, deren inhalt folgender ist:

XII: Als *die heiden* Gormunts tod sehen, *fliehen* sie. Isembart hört ihre schreie, kommt, *findet Gormunt tot* und *beklagt ihn* (**A**).

XIII: Drei tage dauert die schlacht; am vierten *fliehen die Sarazenen*. Isembart hört ihre rufe, kommt und *mahnt sie zur rache*; aber die Sarazenen *sind auf der flucht nicht zu halten*. Isembart tötet einige Franken (**B**).

XIV: *Isembart findet Gormunt tot, beklagt ihn*, gelobt ihm treue über den tod hinaus, *ermahnt die Sarazenen, diesmal mit erfolg* (**C**).

Die zusammengehörigkeit der drei laissen ist nicht zu bezweifeln, sie ist aber sehr kompliziert. Die handlung geht durch alle gleichheiten unbehindert weiter, in den anfängen sind A und B übereinstimmend, A und C haben einiges gemein, das in A den laissenausgang, in C den laisseneingang bildet, die ähnlichkeit von B und C ist gering (sie beruht allein auf der mahnung Isembarts an die Sarazenen).

Die mehrzahl der beispiele, die noch anzuführen sind, namentlich aus dem Rol., sind in der epenforschung bereits

[1]) Vorgeschichte des altfranzösischen Rolandsliedes, p. 177.

wiederholt analysiert und für die verschiedensten theorien nutzbar gemacht worden. Trotz aller zusammengehörigkeit, parallelität und ähnlichkeit im vortrag kehrt immer die gleiche freiheit im einzelnen wieder, wie wir sie bei den bisherigen fällen feststellten.

An dem punkte der Rolandsschlacht, wo die gefahr von dem bedachtsamen Olivier in der vollen schwere erkannt wird, und wo einen augenblick die hoffnung im hörer oder leser aufkommt, daß sich die große katastrophe noch wenden lasse durch hilferuf an Karl den Großen, stehen zwei laissendreiheiten, durch welche die bedeutsamkeit der stelle sich heraushebt. Die erste der beiden laissendreiheiten behandelt Oliviers ausschau nach dem feinde und seine meldung darüber. Vgl. Rol. LXXXI — LXXXIII.

In der A-laisse steht da Oliviers meldung an Roland über die zahl der feinde, ferner seine verdachtsäußerung gegen Ganelon, die von Roland schroff zurückgewiesen wird.

Die B-laisse schildert ausführlicher die überzahl, deren Olivier ansichtig wird, sein herabsteigen vom hügel und seinen gang zu den Franken, um ihnen meldung abzustatten.

Die C-laisse bietet die an die Franken erstattete meldung über die macht der feinde und die zuversichtliche antwort der Franken darauf.

Die reihenfolge der beiden meldungen an Roland und an die Franken ist in ihrem zusammenhange nicht ganz klar ausgearbeitet. Die entsprechung, die inhaltsverteilung ist ferner derartig, daß A den laissen B + C gegenübertritt. Aber die zusammengehörigkeit der drei laissen steht im gegensatz zu den vorhergehenden und nachfolgenden ganz außer frage. So sehr man die einzelnen vorgänge als nacheinander geschehen ansehen kann, mehr als alle einzelheiten strahlt gleichsam die gemeinsame überschrift hervor: 'wie die Franken und Roland an ihrer spitze durch den bedachtsamen Olivier über das in verzug befindliche verderben aufgeklärt werden'. Es sind tatsächlich bei diesen künstlerisch außerordentlich wirksamen wiederholungen, wie es Bédier einmal sehr treffend ausgedrückt hat, „aufeinanderfolgende und ähnliche momente einer situation, die sich verlängert“[1]).

[1]) Rom. XLI, p. 339 — 341.

Unmittelbar auf die meldung, die Olivier über das erstattet, was er gesehen hat, folgt der rat, den er daran knüpft: im Oxforder text als die dreimalige mahnung, den olifant zu blasen, in anderen hss. noch öfter ausgedrückt, sei es in einer vierten laisse[1]), sei es durch kurze einfügung des rates in eine folgende laisse[2]).

Die parallelität der drei laissen, die den rat, olifant zu blasen, enthalten, ist sehr groß. Dem hinweis Oliviers auf die feindliche überlegenheit wird von Roland mit dem auf seinen guten namen und den seiner verwandten geantwortet, ferner mit dem ausdrucke des stolzen bewußtseins, Durendal zu führen und der zuversicht, damit herr der *felun paien* zu werden: so läuft in gleicher weise der inhalt jeder der laissen LXXXIV—LXXXVI ab. Die abweichungen gehen über die durch die verschiedene assonanz bedingten wenig oder garnicht hinaus.

Zur beurteilung der drei sehr bekannten laissen ist kaum zu sagen, daß ein auslassen etwa zweier laissen den zusammenhang gefährden könnte, wie es bisweilen der fall ist. Der sinn wäre auch bei einmaligem rate Oliviers vollauf bewahrt. Aber es tritt durch die dreifache raterteilung auch keine sinnlosigkeit oder unverständlichkeit ein. Vielmehr ist darin eine kluge, gute absicht (gleichviel ob sie bewußt oder unbewußt[3]) war) zu erkennen. Dadurch, daß Olivier dreimal ermahnt, wird sowohl die schilderung der drängenden notlage, wie die charakterisierung Oliviers und Rolands in wertvollster weise gefördert. Immer wieder treibt den einen die sorge zum mahnen, immer wieder verneint der andere in seinem kämpferstolze. Schmucklos ist die aneinanderreihung der wiederholungen, aber groß der damit erzielte künstlerische erfolg.

---

[1]) In allen außer in **Ow**.

[2]) In LXXXVII, v. 1087 a, außer in **O** überall.

[3]) Sie ist in einem falle wie diesem, der einer der schönsten ist und sicher für unoriginelle dichter vorbildlich wurde, noch echter ausdruck einer inneren vision, kein schlechthin bewußtes erzeugnis, und darum möchte ich Voretzschs summarischer wendung von den „mehr auf künstlerische wirkung berechneten vorbildern“ (Afz. Lit.[2], p. 190) nicht völlig zustimmen.

Als Roland zum sterben kommt, er sein schwert zerschlagen will, um es den heiden nicht zu überlassen, da wird dem dichter wieder bewegt ums herz, und so geht der versuch Rolands in drei ansätzen vor sich (CLXXIII—CLXXV). Der verszahl wie dem inhalte nach sind die drei berühmten strophen durchaus nicht von sklavischer gleichmäßigkeit. Besonders tritt in CLXXIV die aufzählung der eroberten länder deutlich gegenüber CLXXIII hervor, und CLXXV hat neben dem mit CLXXIII gemeinsamen kern einige religiös gefärbte, an Durendal gerichtete verse — während die entsprechung derselben laisse (CLXXIII und CLXXV) viel weltlicher klingt.

Noch fehlt jene laissendreiheit, die schon im anfange dieses abschnittes behandelt wurde und die aus den Rolandslaissen CCVII—CCIX besteht: Karl findet Roland tot zu seinen füßen. Die verbindung der laissen ist durch ohnmachtsanfälle des kaisers und erwachen daraus hergestellt. Im einzelnen ist der inhalt sehr verschieden gegliedert, im ganzen genommen, bleibt große ähnlichkeit, indem ein dreimaliger klageausbruch Karls geschildert wird: der kaiser ist zuerst sprachlos — es folgt die erste ohnmacht (CCVII), dann erwacht er, wird von den baronen gehalten und richtet einige trauervolle worte an den toten Roland, es folgt die zweite ohnmacht (CCVIII); wieder erwacht, sieht er Roland von neuem, wünscht ihm die seligkeit und klagt dann ähnlich wie in CCVIII über den verlust, den er durch seinen tod erlitten hat (CCIX). Die drei laissen sind inhaltlich verwandt genug untereinander, daß sie hierher gestellt werden dürfen. — Auch wer sonst der ermittlung von vorbildern gegenüber skepsis bewahrt, wird nicht bestreiten können, daß diese drei Rolandstrophen an der spitze einer großen anzahl anderer '*pasmeisons*' in den chansons de geste stehen, welche die gleiche zweimalige wiederkehr von *se pasmet* und *revint de pasmeisun* zeigen.

Der siebenten gruppe

der unechten wiederholungslaissen sind aus Aliscans die strophen LI, LII und LIII zuzuteilen. An der ‚dreiheit' beteiligt sind demnach A-laisse mit ende, B-laisse ganz, C-laisse mit anfang.

Ende LI: Die frage Guiborcs nach den mannen Wilhelms wird von diesem beantwortet: sie seien alle gefallen. Guiborc klagt.

LII: Es herrscht große klage. Guiborc fragt einzeln nach dem schicksal der helden. Wilhelm führt sie der reihe nach auf und berichtet, seine getreuen seien nach heftigem kampfe der übermacht erlegen.

LIII: Große klage unter den frauen. Guiborc fragt wieder, ob denn die Helden (Bertran, Gaudin, Guischart, Gautiers de Termes, Gerard li marcis und Guielin) alle tot seien? „Nein", antwortet Wilhelm, „nur Vivien, die andern werden von den feinden in einem schiffe gefangen gehalten."

Schlecht erzählt wie das ganze Aliscans sind auch diese drei strophen. Man vermag einen klaren sinn derselben nicht zu erkennen. Rückt Wilhelm so ungern mit dem geständnis heraus, daß die helden nicht gefallen, sondern gefangen sind, und gibt er deshalb erst zweimal falsche oder doch nur z. T. richtige auskunft?

III. Kapitel.

Die Wiederholungen in den einzelnen chansons de geste.

Die eigenart der verfasser, in den meisten fällen aber das seltsame, buntbewegte schicksal der epen, das oft durch unentwirrbare nacheinanderarbeit vieler hände bestimmt ist, sorgt für eine große mannigfaltigkeit in der verwendung der wiederholungen am laissenanfange usw. Nach untersuchung dieser verschiedenen möglichen formen ist es nötig, eine übersicht darüber zu erlangen, wie jede einzelne von den chansons de geste sich bezüglich recommencement, wiederholungsstrophe usw. im besonderen verhält. Um möglichst alle epen von einiger bedeutung zu kennzeichnen, habe ich hier auch texte herangezogen, die nur in älteren, nicht eigentlich kritischen ausgaben vorliegen. Erst wenn einmal jede einzelne chanson de geste sei es als eigenartiges literaturdenkmal, sei es als farblose imitation oder als verpfuschte und verdorbene reimerei erwiesen ist, wird auch hier eine völlig zweckgemäße gliederung der gesamtheit sich durchführen lassen. Einstweilen wird die gruppierung der epen auch bei diesem aufs formale gerichteten interesse nicht ohne nutzen der einteilung nach stofflichen gesichtspunkten folgen. Die wahrscheinlichkeit, daß die entwicklung der ch. d. g. auch in formaler beziehung von den einflüssen der filiation etc. bedingt gewesen ist, darf, solange gegenbeweise fehlen, vorerst nicht angezweifelt werden. Die folgende einteilung stellt im allgemeinen die älteren epen voran, berücksichtigt aber auch die stoffliche oder literarische zusammengehörigkeit.

A. Die der Überlieferung nach ältesten Epen.

Vielleicht hätte man sich garnicht in dem maße, jedenfalls nicht so früh wie es geschehen ist, um die wiederholungen der alten französischen epik bemüht, wenn nicht die bedeutendste chanson de geste, das

Rolandslied,

das auch dem alter nach eine der ehrwürdigsten ist, eine reiche fülle von erzählungseigenheiten aufwiese, die mit unserer modernen erzählungsweise nicht recht im einklang stehen. Schon die Oxforder redaktion bietet der laissenwiederholungen durch resümee, recommencement etc. eine große anzahl, die sich bei befragung der anderen erhaltenen handschriften noch weiter steigert. Stengels kritische textherstellung umfaßt 293 mit ziffern benannte laissen; hierzu kommt noch eine anzahl mit zugefügtem buchstaben (z. b. 154 a) benannter, eingeschobener laissen. Wenn man von der dadurch sich ergebenden gesamtzahl ausgeht, sind 60 laissen durch zusammenfassung an die vorhergehende angeschlossen, weitere 24 durch recommencements. Die zahl der antecipationen scheint die hälfte der recommencementziffer nicht erheblich zu übersteigen. Es bestehen außerdem fünf paar echte wiederholungslaissen, ein unechtes wiederholungslaissenpaar und fünf laissendreiheiten. Achtmal mindestens wird zusammenhang zwischen laissen durch gleichanfang bewerkstelligt, auch gleichausgänge fehlen nicht. Laissenanfänge, die wegen der stereotypität nach inhalt oder form oder nach beiden als allgemeine zu bezeichnen sind, finden sich noch 16. Nicht gerechnet sind in dieser zahl solche, bei denen keine eigentliche rückbeziehung stattfindet[1]), die aber doch als beliebtes mittel zur weiterführung der erzählung gelten müssen. Es kommen zu den genannten ziffern ferner eine menge übergangsfälle, die sich nicht genau in eine der genannten gruppen einordnen lassen oder die mehrere davon mischen, z. b. resümee + recommencement, allg. laissenanfang + recommencement. Alles in allem: eine vielheit von wiederholungen und ähnlichen erscheinungen am anfange, z. t. am ende der strophen, die

[1]) Diese sind bei den resümees einbegriffen.

sich vielleicht am besten dadurch charakterisieren läßt, daß sich von den rund 300 laissen die zahl derer, die weder die eine noch die andere genannte art der verbindung mit der ihnen vorhergehenden laisse besitzen, kaum über 90 stellt. In diese letztgenannte zahl sind dann aber noch alle die fälle eingerechnet, die andersartige (aber dem heutigen erzähler noch gestattete) verbindungen bieten wie z. b. *aprés iceste altre avisun sunjat* (v. 725), oder die mit *aprés ico* oder einem rückweisenden *en*, *i* fortfahrenden laissen, deren zusammenhang deutlich durch andere mittel erreicht ist wie die laissen 219—227, die von den 10 eschieles, sie als erste, zweite, dritte usw. am laisseneingang aufzählend handeln oder schlachtschilderungen bringen (94—103), wobei durchweg ein '*fiert*', ein 'er teilt hiebe aus' das zusammenhaltende element ist.

Nach der in kap. II erfolgten beschreibung der verschiedenen wiederholungsformen, wobei zahlreiche beispiele aus dem Rolandslied zitiert sind, ist das bild des Rolandsliedes bezüglich der laissenbindung mit der gegebenen aufzählung abgeschlossen. Fragen könnte man etwa, ob das, was für die ganze dichtung gilt, auch für einzelne teile des Roland gelten kann. Seit Wilhelm Grimm sieht man unter zunehmendem beifall der forscher in der Baligantepisode einen ursprünglichen fremdkörper in der uns überlieferten gestalt des Roland und in späterer zeit ist von Laurentius, dem Gaston Paris und Graevell folgten, verdacht auch gegen die sogenannte Blancandrinepisode geäußert worden. Läßt sich auf grund der wiederholungsverhältnisse in diesen beiden teilen für oder gegen diese hypothesen etwas aussagen?

1. Blancandrin-Episode (Laisse 2—11; 28—33).

Das überblicken der hierher gehörigen laissen bringt keinen auffallenden befund. Resümee, gleichanfang, antezipation, allgemeiner laissenanfang, recommencement führen sich gleich in der ersten partie (l. 2—11) der reihe nach ein, der eine zusammenhang (zwischen l. 3 und 4) könnte als auf wortassoziation[1]) beruhend bezeichnet werden, und die zweite

[1]) v. 23 Fors *Blancandin* del castel de Valfunde;
v. 24 *Blancandin* fut des plus savies paiens . . .

laissenpartie (l. 28—33) bietet die erscheinungen zwar nicht in gleicher buntheit, bleibt aber wie die erste völlig im durchschnittlichen des übrigen Rolandsliedes und ergänzt das bild noch dadurch, daß sie eine laissendreiheit enthält: als solche werden l. 29—31 von Tavernier[1]) aufgefaßt, wohl nicht zu unrecht. An übereinstimmung mit den sonstigen gepflogenheiten der Rolanddarstellung scheint es demnach nicht zu fehlen.

Die laissen 29—31 sind nun aber gerade eine der dreiheiten des Rolandsliedes, die sich nicht glatt in eins der im kap. II gegebenen schemata einordnen lassen. Die enge zusammengehörigkeit der drei laissen ist außer zweifel, aber der inhalt ist trotz gewisser parallelen doch nur ein fortgehendes, etwas langsames, gerade deshalb aber recht kunstvoll die allmähliche umgarnung Ganelons durch Blancandrin kennzeichnendes gespräch zwischen Blancandrin und Ganelon — ein gespräch, das aus einer ganzen reihe von reden sich verdichtet hat, die sich in der wirklichkeit bei einem solchen falle zwischen zwei leuten auf einer gemeinsamen reise entwickelt und die allmählich den entschluß des einen hätten reifen lassen[2]).

Es kommt darauf an, ob man in allen laissendreiheiten mit Tavernier ein merkmal der persönlichkeit des R (Taverniers Turold) sieht; oder ob man einen teil als erbe eines älteren Rolandsliedes gelten lassen will; ob man schließlich, den letzten fall angenommen, noch einen unterschied machen und entweder die freieren laissendreipaare wie das genannte aus der Blancandrinepisode oder die getreueren (Oliviers mahnung zum hornstoß, Rolands schwertzerbrechen, Karls totenklage) als die überkommenen und je nach entscheidung dieser alternative den anderen teil als R's persönliche zutat ansprechen will. So lange das freiere laissendreipaar nicht klipp und klar als archaischer zug erwiesen werden kann, der über R zurückführt, so lange ist aus der tatsache des vorhandenseins dieser dreiheit für das alter der Blancandrinepisode nichts auszumachen. Weitere wiederholungslaissen bietet die Blancandrinepisode im übrigen nicht.

[1]) Vorgeschichte, p. 45.

[2]) Sie sind natürlich zu den unechten wiederholungslaissen zu zählen.

2. Baligantschlacht (Laisse 191–204: 206—269, v. 3689).

In den Baligantlaissen sind kaum verschiedenheiten in der laissenverknüpfung gegen den sonstigen durchschnitt zu entdecken. Die gleichen arten, die sonst angewendet sind, mit überwiegen freilich von resümee und recommencement, sind anzutreffen. Lindner[1]) führte das fehlen der wiederholungsstrophen im Baligant an. Damit hat er recht, mindestens für die echten wiederholungslaissen; eine unechte freilich, und zwar eine dreiheit, führte Tavernier[2]) auf (die dreimalige aufstellung von zehn *eschieles*, im ganzen also von dreißig, durch den *amirailz* und die seinen, laisse 234—236), im übrigen ist keine wiederholungsstrophe vorhanden. Es scheint dieser mangel bei der bedeutenden ausdehnung der Baligantepisode, welche sich im ganzen über 78 Rolandslaissen erstreckt, eine auffallende tatsache, die sich sehr gut mit der vermutung verträgt, daß Baligant erst nachträglich in das Rolandslied eingearbeitet worden ist. Daß Tavernier die sonderstellung der Baligantstrophen bezüglich der wiederholung nicht gerade zu seiner these paßte, leuchtet ein. Ihm ist die Baligantschlacht eine zutat des Turoldus — aber dazu stimmt natürlich das fast völlige fehlen der wiederholungsstrophen im Baligant sehr schlecht, da seiner meinung nach gerade in diesen repetitionen eine eigenart Turolds zu sehen ist. Aber nie verlegen, findet Tavernier insofern einen geschickten ausweg, als er die wiederholungslaissen im übrigen Roland aus der überarbeitung und ausschmückung des überlieferten textes erklärt, während im Baligant das 'schöpferische erstmalige Formen des Stoffes die ganze Aufmerksamkeit und Kraft des Dichters' erforderten. Das ist reichlich gekünstelt. Zur stütze soll die angabe dienen, daß nirgends, wo größere reihen von R-laissen aufeinanderfolgen — als beispiel wird neben dem *plait de Guenelon* die Blancandrinepisode genannt — wiederholungsstrophen sich finden: das ist auch nicht völlig den tatsachen entsprechend, da oben in den Blancandrinstrophen eine art laissendreiheit gefunden wurde.

---

[1]) Roman. Forschungen VII, 568 (1893).

[2]) Vorgeschichte p. 173.

Im Brüsseler fragment des Isembart und Gormuntliedes sind 22 laissenanfänge kontrollierbar. Davon zeigen 18 irgend eines der eben im Roland genannten bindemittel. Die allgemeinen laissenanfänge, hier sämtlich aussagen über den *fier estur*, die *bataille esbaldie*, sind alle sieben zu den zusammenfassungen zu zählen, deren sonst noch drei vorhanden sind, darunter eins, das mit einem verbum der wahrnehmung anschließt. Mit einem: *Or vit Gormunt mort en la pree*, also mit einem wahrnehmungssatze resümierenden charakters, ist auch eine der wiederholungsstrophen eingeleitet. Es gibt deren ein unechtes paar (IX—X) und eine unechte dreiheit (XII—XIV); unechten wiederholungen nähert sich bis zu einem gewissen grade die rede Huelins an den könig Ludwig vor und nach seiner erklärung, den kampf mit Gormunt aufnehmen zu wollen (VIII—IX). Von auffallender parallelität ist ferner die beschreibung der einzelkämpfe mit Gormunt (II—IV). Wenn man von den vielen anfangssätzen über das schlachtgewühl absieht, die oft auch als gleichanfänge gelten dürfen, ist nur ein paar gleichanfänge (*Desus Quaiou a la chapele* u. ä. III—IV), schließlich noch ein recommencement von acht versen zu verzeichnen.

Ähnlich und doch wieder andersartig, in der erzählungsform dem Rolandslied gegenüber entschieden archaischer und volkstümlicher wirkt das erst unlängst wieder entdeckte Wilhelmslied. Den eigenartigen zug darin bildet die häufige wiederkehr von gleichen versgruppen, wenn der gleiche gedankengang, die gleiche handlung etc. wieder vorkommt. Das verfahren ist sonst in den ch. d. g. nur ganz sporadisch in dieser art. Dazu stellt sich — nahe verwandt — die jedesmal zwei laissen beanspruchende parallele schilderung von Girarts und Guischarts tod (CXXIV—CXXV und CXXVII—CXXVIII), der refrain (gleichausgang) der laissen LXXIII—LXXVII: *aidier me vienget* . . . etc. Wie in Isembart und Gormunt ist antecipation nicht häufig. Vor allem aber fehlen im Wilhelmsliede die allgemeinen laissenanfänge, auch das resümee wird von dem originellen verfasser der alten, ihresgleichen suchenden dichtung gemieden. Und dabei konnte er sonst nicht satt werden im wiederholen und übertrifft mit seiner neigung dazu alle anderen heldenepen. Das recommen-

cement gebraucht er fast durchweg in kürzester gestalt: 1—3 verse. Meist liegt es in der einfachsten im kap. II unter a besprochenen form vor [1]). Auch wiederholungsstrophen fehlen nicht. Dabei erscheint eine dem Wilhelmsliede besondere form der laissendreiheit [2]), die im wesentlichen so gebaut ist, daß eine nicht sehr ausgedehnte laisse (B) in der mitte steht zwischen einem satz, der die letzte (oder vorletzte) zeile der vorhergehenden laisse (A) bildet, und einer wiederholenden laisse (C), in deren anfang der letzte (vorletzte) satz der A-laisse vor den aus B repetierten versen erscheint. Die laissen CXLIX—CLI, CLIX—CLXI und CLXXVI—CLXXVIII haben diesen bau. Überdies findet sich eine echte laissendreiheit (CLXIX—CLXXI), eine unechte dreiheit (LXXXII—LXXXIV) und ein unechtes repetitionsstrophenpaar (XCIX—C).

Die Karlsreise ist ein sehr ebenmäßig verlaufendes gedicht, das sich von starker laissenanfangsbetonung frei hält, obwohl diese nicht völlig in wegfall kommt. Unter den 54 laissen befinden sich nur im anfange zwei paar wiederholungslaissen: III—IV, weniger sind schon X—XI als solche zu zählen. Die recommencements sind merkwürdigerweise im anfange der Karlsreise kaum anzutreffen, betragen überdies im ganzen nicht mehr als fünf. Sie steigen dabei bis zu vier repetierten zeilen, in z. t. komplizierten formen auf. Die resümees, die äußerst lebendig und unschematisch mit geschick behandelt sind, verteilen sich über das ganze gedicht und betragen sieben. Ähnlichen charakter wie sie tragen sechs allgemeine laissenanfänge. Von antecipationen scheint nur ein ansatz vorzuliegen.

Im Couronnement Louis herrscht eine starre monotonie, insofern als bei der mehrzahl der 63 laissen der name einer person in der ersten laissenzeile steht: in den weitaus meisten davon wird in erster (bezw. zweiter) zeile Guillelme genannt; von den strophen 34—63 sind nur 5, in denen „Guillelme" an bezeichneter stelle fehlt. Geht daraus hervor, daß die laissenverknüpfung unter übermäßigem geschick nicht gerade

[1]) Schuwerack zählte in seiner oben zit. arbeit p. 100 zehn recommencements auf, zuzufügen ist 1066:1068.

[2]) Siehe oben p. 58 f.

leidet, so muß doch ausdrücklich eine anzahl laissenanfänge ausgenommen werden[1]). Antecipationen sind in wenig ausgedehntem und ausgesprochenem maße vorhanden. Zu den gleichanfängen zählen streng genommen eine menge zusammenfassungen und laissenanfänge, die gleiches oder verschiedenes z. b. von Wilhelm parallel aussagen, überdies ist noch eine gleichanfangsdreiheit und eine zweiheit vorhanden, gleichausgang findet sich XXVI—XXVII. Ich zähle 11 laissenanfänge als zusammenfassungen, 9 als allgemeine anfänge, ferner 11 recommencements. Letztere bewegen sich im allgemeinen zwischen 1 und 3 versen, XXXIII macht mit 6 (5) versen eine ausnahme. Der recommencementbau weist eine gewisse kompliziertheit, besonders durch einschübe, auf. Man darf zu den wiederholungslaissen als unechte vielleicht die dreimalige anrede Karls an Ludwig bei der krönung rechnen (VII—IX), die immer ähnlich verläuft. Eine weitere erzählungsparallelität, die den unechten wiederholungslaissen nahesteht, liegt vor in XLVIII—IX, und in XXXIII —XXXIV, XLVI—XLVII und LXII—LXIII hat das Couronnement de Louis echte repetitionsstrophen.

Einen individuellen anstrich trägt durchaus auch das Rainouartlied. Die stropheneingänge sind fast immer mit sehr selbständigen, die handlung meist gut voranführenden sätzen eingeleitet, wobei das hauptgewicht auf den personen und ihren reden und taten liegt. Einen allgemeinen laissenanfang, der ein schlachtbild böte, nach art derer, die im Roland und Isembart u. Gormunt vorkommen, vermag ich nicht nachzuweisen. Nicht ungern werden demonstrativa auf die vorhergehende strophe zurückverweisend verwendet. Von den 59 (richtiger 58) laissen haben nur 5 anfänge, die ein wenig ans schematische anklingen, vielleicht dürfen noch weitere 3 dazu gezählt werden: die betonung des laissenanfangs ist nicht übermäßig stark. Auch die wenig verwendeten anderen laissenbindungen zeugen dafür. Gleichanfang bindet dreimal strophenpaare. Als zusammenfassungen zähle ich — sämtlich sind sie mit *ore* eingeleitet oder haben eine form wie *quant . . veit . .* — nur sechs fälle. Gering ist die

[1]) Siehe kap. II, ein beispiel pag. 36 u. 174.

verbreitung der antecipation, und auch recommencement und wiederholungslaisse sind wenig gebräuchlich. Abgesehen von den beiden recommencements, deren die letzte laisse eins am anfang, eins im innern[1]) hat, sind drei weitere, bezw. vier vorhanden, die eine länge von 1—4 zeilen haben und dabei geringe kompliziertheit aufweisen. Wiederholungslaissen eigener art — die einzigen vorhandenen — sind I – III.

B. Wilhelmsepenkreis.

Unter den ältesten epen sind bereits Couronnement Louis, Rainouart und Wilhelmslied besprochen worden, die hier als erste zu nennen wären. Alle drei haben oben im kapitel II reichlich material zu der illustrierung der einzelnen wiederholungsformen beigesteuert.

Nicht viel jünger sind die beiden folgenden chans. de geste, d. h. sicher noch vor der mitte des 12. jahrhunderts zu datieren.

Soweit einstweilen aus dem Jonckbloetschen textabdruck geurteilt werden kann, ist die Prise d'Orange das rechte muster einer wiederholenden chanson de geste. Beinahe sämtliche laissenübergänge kennzeichnen sich durch eine der beliebten wiederholungen. Antecipation fehlt ebensowenig wie gleichanfang; zusammenfassungen stehen im allgemeinen überall im bunde mit recommencements, welche es meist vorziehen, die wiederholung in zwei und mehr statt nur in einem verse zu geben. Daneben stehen mehrere wiederholungslaissen (vgl. kapitel II).

Im Charroi de Nîmes herrschen ganz ähnliche verhältnisse. Es bestehen allerdings eine ganze reihe laissenanfänge ohne die geringste äußere anknüpfung an die frühere erzählung. Aber daneben sind wiederholungen sehr reichlich verwendet. Zusammenfassungen, nur höchst selten aus stereotypen eingängen bestehend, sind in mäßiger zahl vorhanden. Es überwiegt demgegenüber eine mischung mit recommencement. Dieses selbst ist verschiedentlich mehrzeilig vorhanden, tritt aber fast zurück vor den wiederholungslaissen, die in einigen paaren uud mehr noch in dreiheiten vertreten sind, echten und

[1]) S. oben p. 42 anm.

unechten. Den inhalt einer ganzen reihe vorhergegangener strophen (Wilhelms klagen über Ludwigs undank) faßt außerdem die gesamte laisse, die v. 276 – 281 in Meyers Recueil einnimmt, noch einmal zusammen. Vertreten sind auch gleichanfänge.

Die Chevalerie Vivien, die wieder in etwas spätere jahrzehnte des 12. jahrhunderts führt, bietet (in Terrachers krit. texte) das bild einer fast völlig durchgeführten äußeren verknüpfung der laissen. Und wenn es nur durch einen allgemeinen anfang ist, der hier wie sonst gewöhnlich mit zusammenfassung dem werte nach zusammenfällt: die verbindung ist da und fehlt nur in ausnahmefällen. Das recommencement erscheint meist mit zusammenfassung verbunden, die eine überaus große verbreitung hat. Es läßt sich der gedanke nicht unterdrücken, daß die zahlreichen wiederholungslaissen, die mehr in zwei- als in dreiheiten auftreten, z. t. mit ausgesprochener absicht und ohne feine hand geschrieben worden sind, ohne daß dafür in wenigen worten eine begründung gegeben werden könnte. — Verschlechtert ist m. e. noch die erzählungsweise der Boulogner handschrift, die z. t. ihre eigenen wege geht und in phrasenhaften zusammenfassungslaissen recht unerfreuliche zugaben bringt.

Noch weniger angenehm berührt das verhalten von Aliscans. Die diesem epos nachgesagte 'breite' äußert sich hauptsächlich in dem wuste der erscheinungen, die mit der laissenverkoppelung zusammenhängen. Hat das prinzip hier den autor verdorben oder war es einem wenig begabten autor eine freudig ergriffene hilfe? Das kennzeichen der recommencements, die kaum noch diesen namen verdienen, ist ins geschmacklose gesteigerte unmäßigkeit, die zahl der ähnlichen verse, die zahl eingeschobener verse, die überall die ähnlichen trennen, ist ebenso groß wie die zerstörung jedes restes von regelmäßigkeit, die überall ihre wirkung tut. Dazu kommen viele billige zusammenfassungsverse. Daß auch die wiederholenden laissen bei dieser ungezügelten erzählungsart zahlreich sind, gehört zur vollständigkeit des gesamtbildes.

Das Moniage Guillaume I, fast gleichaltrig mit Aliscans, bietet eine mit seiner kürze in einklang stehende maßhaltung im wiederholen. Äußerliche anknüpfung ist dabei

sehr beliebt, beschränkt sich aber meist auf zusammenfassung oder recommencement von einer oder zwei zeilen, mehr dem ende der dichtung zu fehlen auch größere und kompliziertere recommencementbildungen nicht. Einige male liegen antecipationen der zuerst von Nordfelt beschriebenen art vor.

Das von Cloëtta 20 jahre jünger angesetzte Moniage Guillaume II ist gegenüber der älteren fassung ein unförmiges, aufgeschwemmtes und wenig durchsichtiges wiederholungsprodukt. Wenn irgendwo das übermaß der recommencementverwendung den chansons de geste den stempel aufdrückt, so ist es hier im Mon. Guill. II und in Aliscans. Die ähnlichkeit von laisse zu laisse ist dauernd so groß, daß es nicht leicht möglich ist, eine grenze zwischen bloßer wiederholung und phrasenhaft ähnlicher fortführung der handlung zu ziehen. Neben den häufigen bequemen anschlüssen mit zusammenfassungen wie *Or . . .*, *Vait s'en . . .* stehen wörtlich freiest gebrauchte, jedes schemas spottende recommencements, und die fortdauernde verwendung ohne mäßigung führt oft genug zu völliger oder nahezu völliger übereinstimmung des inhalts aufeinanderfolgender laissen.

Eine gesunde erzählungsökonomie ist dagegen anzutreffen in der Bataille Loquifer I. Gewiß, der charakter der chansons de geste ist gewahrt: denn dazu gehört eben zugleich mit der laissenform die vorliebe für die hervorhebung des laissenanfangs durch irgend eine der formen, die dafür zur verfügung stehen. Nicht unerwähnt darf freilich eine ganze reihe äußerlich völlig unverbundener laissenanfänge bleiben. Die Bat. Loqu. verschmäht die antecipation (auch gelegentlich die Nordfeltsche) nicht, sie befleißigt sich eines kurzen resümierens, das nur selten in verbindung mit einer oder zwei recommencementzeilen tritt. Auch nur dem ansatze nach liegt laissenwiederholung der schlicht erzählten chanson völlig fern.

Weit stärker als die Bataille Loquifer hat Folque de Candie bereits den einfluß des höfischen romans aufzuweisen. Wieweit ein solcher in der geringeren verwendung der wiederholungen zum ausdruck kommt, bleibe dahingestellt. Im übrigen ist Folque wie die folgenden chansons de geste schon darum gegenüber den früher genannten bemerkenswert, weil ihre verfasser mit namen bekannt sind und mehr oder

weniger deutlich hervortreten. Der Folque de Candie Herberts le Duc von Dammartin ist, wie ihn Suchier bezeichnet hat, ein virtuosenstück, auch was speziell die behandlung des laissenanschlusses angeht. Es ist eine veränderte welt, aus der Folque de Candie stammt; wie die zuhörerschaft gehört der autor selbst einer neuen generation an, einem kreise, der 'mit leicht beweglichem Gefühl den Geist in seiner flüchtigsten Erscheinung hascht'. So ist denn die anknüpfung bei Herbert nicht in der schwerfälligen, festen weise die regel wie in den chansons de geste der älteren generation, aber sie fehlt so wenig wie die antecipation und all die epischen phrasen. Die allgemeinen laisseneingänge bestehen durchaus auch hier und genau ebenso — freilich in schwacher zahl — recommencements, deren länge mäßige grenzen hält. Zu wiederholungslaissen dürfte es nach dem ganzen charakter des werkes in dessen verlaufe in nennenswerter weise nicht kommen[1]). Zusammenfassungen begegnen wohl ziemlich oft, doch ist deren charakter meist soviel lockerer gemäß dem eiligen, ein wenig nervösen vorwärtsschreiten, daß man besser von anknüpfungszeilen redet, wobei oft sätze mit *Or* . . ., die sonst in den chansons de geste zu resümieren pflegen, neue gedanken oder handlungen aussprechen. — In dem letzterwähnten punkte stellt sich Folque mehr als alle anderen höfisch beeinflußten epen außerhalb der reihe der chansons de geste.

Mehr als das schaffen Herberts bedeutet das Bertrands de Bar-sur-Aube eine dem inneren kern des nationalepos entsprechende nachblüte bald nach der wende des 12. zum 13. jahrhundert. Auch nach der formalen seite hin läßt sich das sagen. Er weist keineswegs das als seiner unwürdig ab, was so scheinbar wirr und logisch angreifbar die epische tradition an wiederholung mit sich gebracht hat — was ihm innerlich vielmehr zugesagt haben muß; denn mutig greift Bertrand zu und scheut auch lange wiederholungen nicht — über 10 verse sind es öfter bei ihm. Das gilt besonders von Aymeri de Narbonne. Ist auch der äußerste fall einer wirklich völligen laissenrepetition nur selten, die neigung dazu haben die recommencements bei ihrer länge oft genug.

[1]) Von 400 durchgesehenen laissen waren höchstens zwei wiederholende laissen.

Es sei erwähnt, daß daneben ohne aufdringlichkeit eine große zahl zusammenfassungen stehen, auch solche ganz stereotyper art, daß auch kürzere recommencements natürlich nicht fehlen. Für die — häufigen — sehr lang ausgeführten gilt, daß ein recht erheblicher prozentsatz von ihnen im Aym. d. N. reden betrifft, wie denn reden in höherem oder geringerem grade allerwärts in den chansons de geste eine besondere anziehungskraft für die wiederholung besessen haben. — Der Girard de Viane desselben autors, der, wie Aym. d. N. einige fälle der Nordfeltschen antecipation zeigt, ist, was auch bei Schönberg zum ausdruck gekommen ist[1]), im gebrauch der repetition sparsamer geworden. Die mehrzahl und gerade die seltenen, etwas längeren recommencements (bis 4, vereinzelt einmal 8 zeilen) betreffen wieder zumeist reden. Es gibt ein paar gleichanfänge, eine stattliche anzahl zusammenfassungen, darunter allgemeine anfänge, und soviel ich sehe, ist hier zweimal an hervorragender stelle eine wiederholungslaisse — beidemal zu 15 versen — entstanden. Der gebrauch der wiederholung weist auf eine weise und sichere hand, die den eigenen weg zu finden weiß — etwas ähnliches scheint ja auch von dem überlegenen schalten mit dem stofflichen zu gelten.

Der dritte dichter, der im Wilhelmskreise der zeit nach zu nennen ist, Adenés li rois hat nicht Bertrands, sondern in verstärktem maße Herberts bahnen beschritten. Der Bueves de Commarchis ist von der erzählungsweise der älteren Wilhelmsepen weit entfernt. Aber das prinzip der laissenverbindung war doch auch damals in der zweiten hälfte des 13. jahrhunderts noch lebendig genug, sodaß fast regelmäßig durchgeführt jede strophe eine äußerliche anlehnung an die früheren bekommen hat. Während vom recommencement nur noch spuren übrig sind, ebenso von Nordfeltscher antecipation, bieten die eingangsverse der laissen in ihrer einen festen anknüpfungspunkt suchenden art eine menge zusammenfassungen oder wenigstens verse, die zurückweisen, und diese gepflogenheit bewirkt, daß jemand fast aus der lektüre der laisseneingangsverse allein sich ein bild von dem ganzen

[1]) Am zit. orte p. 71: auf 4708 verse des Aym. d. N. nach der Schönbergschen zählung 13 fälle, auf 6500 des Gir. d. V. nur 12.

verlauf der handlung machen oder doch daraus jedenfalls die hauptpunkte der kurve kennen lernen könnte, welche die stimmung der in der chanson agierenden hauptpersonen durchläuft.

Ins dreizehnte jahrhundert gehört auch die Prise de Cordres et de Sebille. Zusammenfassungen zu laissenanfang sind hier durchaus gewöhnlich, in vielen fällen sind die eingangszeilen auch recommencements, die zahl von sieben zeilen, welche die laisse XVI erreicht, steht dabei ebenso sehr vereinzelt wie die m. e. einzige wiederholungslaisse XX.

Das epos Mort Aymeri de Narbonne (2. viertel des 13. jahrh.) huldigt dem wiederholungsgebrauche in ähnlichem, begrenztem maße. Es herrscht überfluß an resümees, dabei besteht selten einmal übergang zu recommencement oder mischung damit. Der reichtum an resümees erinnert in der phrasenhaftigkeit an die viel entwickeltere im Moniage Guill. II. Es existieren einige gleichanfänge (ein sehr langes paar darunter), antecipationen sind, sehr anteilnehmend gehalten, zahlreich, auch ist eine kurze resümierungslaisse der erwähnung wert, sowie ein paar echte wiederholungslaissen (92—93), während man die laissen 101 u. 102, deren erste ein versprechen Aymeris gegenüber Auquaire, deren zweite ein ganz paralleles versprechen Wilhelms demselben gegenüber enthält, als formelle wiederholungslaissen anzusehen berechtigt ist.

Der laissenverknüpfung nach gehören die Nerbonois ziemlich nahe mit der Prise de Cordres zusammen: häufigkeit von resümees, gelegentliches, fast noch seltneres und nur kurzes verwenden des recommencement, das nur im ausnahmefall einmal überwuchert. Ganz selten findet sich dementsprechend gelegentlich eine wiederholungslaisse.

C. Merovingerepos und Karlsepen.

Die folgenden epen haben insofern einen zusammenhang untereinander, als die in ihnen behandelten sagenstoffe angehörige der regierenden herrscherhäuser des Frankenreiches, Merovinger und Pippiniden, unter den letzteren namentlich Karl Martell und Karl den Großen, zum gegenstand haben.

Jean Bodel hat, ausgang des 12. jahrhunderts, das Sachsenlied (Guiteclin) — trotz höfischer beeinflussung —

der formellen beziehung nach durchaus im anschluß an die traditionellen verhältnisse gegeben: d. h. er liebt reiche laissenverbindung, von der nur ein kleiner teil der strophen frei geblieben ist. Die recommencements, oft sehr zwanglos verwendet, stehen an zahl kaum den zusammenfassungen nach, längere wiederholung ist nur recht selten gebraucht, allgemeine laissenanfänge, gleichanfänge, antecipationen sind vertreten, zur wiederholungslaisse freilich scheint nur ein ansatz (l. 137 f.) vorzuliegen.

In den Haimonskindern — oder Renaus von Montauban —, einem epos, das um die 'wende des 12. jahrhunderts' angesetzt wird, hat sich das system der äußerlichen laissenverknüpfung in strenger form durchgesetzt. Es ist sogar üppig ins kraut geschossen; und doch kommen durchaus auch laissen vor, wo die verbindung eine rein innere bleibt oder ganz fehlt. Im allgemeinen triumphiert dagegen die zusammenfassung, die hier in besonders auffälliger weise oft ohne grenze ins recommencement überfließt. So sind denn auch mischerscheinungen, aus resümee und recommencement zusammengesetzt, verbreitet. Was die länge des recommencement betrifft, so ist es in größerer ausdehnung nicht üblich; aber die verwickelten formen (durch einschubverse am ende der laisse A etc.) können vorkommen. Wenn ferner der antecipationen, die in laissenmitte und ausgang häufig sind und manchmal wie v. 1688 ff. sehr umfangreich werden, auch gelegentlich in Nordfeltscher spielart vorhanden sind, wenn weiter der vereinzelten verklammerung mit gleichanfängen gedacht ist, fehlt schließlich nur noch die anführung mehrerer echter wiederholungslaissenpaare, um die art des wiederholungscharakters zur genüge hervortreten zu lassen.

Der verfasser des etwa gleichzeitigen Aiquin (um 1180) ist bezüglich seiner eingänge ein pedantischer liebhaber der immer ähnlichen repetition in mäßiger ausdehnung: 2- bis 3zeiliges recommencement, das nur selten noch eine 4., 5. oder 6. zeile zuläßt, zusammenfassung oder lieber noch zusammenfassung im bunde mit recommencement hält fast jede laissengrenze mit beschlag belegt. Echte oder unechte wiederholungslaissen habe ich in Aiquin nicht angetroffen.

Dem ausgange des 12. jahrhunderts nahe steht auch der Fierabras, der anscheinend dem Floovant von Montpellier vorausliegt[1]). Das epos variiert in seiner vollen ausdehnung die wiederholung in der mannigfachsten weise, zusammenfassungen, allgemeine laissenanfänge, gleichanfänge stehen ebenso in blüte wie recommencements, die indessen nur selten ausgedehnt auftreten. Antecipationen, auch Nordfeltsche, sind vorhanden, wiederholungslaissen nur ganz wenige vertreten.

Eine weisliche mitte hält im gebrauche der hierhergehörigen erscheinungen die Destruction de Rome (hs. des 14. jh.). Wenn man von den einleitungslaissen absieht, die strophenwiederholung bieten, besteht sonst nur ein häufiger gebrauch von resümee und von recommencement, welches über einen umfang von vier versen kaum hinausgeht.

Der Floovant, der zwar in junger überlieferung vorliegt, aber sprachlich ins 12. jahrhundert gehört, weist dem wiederholungsgebrauch nach deutlich auf die älteren epen hin. Im ganzen hat der Floovant nur ein paar laissen mehr als im folgenden irgendwie wiederholende oder zusammenfassende, verallgemeinernde anfänge angezeigt werden. Die zahl der resümees beträgt 16, die der recommencements 13, die ziffern können sich bei hinzunahme einiger fraglicher fälle noch um ein geringes erhöhen. Gleichanfänge gehören zu den seltenheiten und scheinen nur dreimal vorzukommen, darunter ist eine gleichanfangdreiheit, ein gleichanfangspaar (ein zweites kommt in einer laissendreiheit vor). Besonders fällt die zahlreich verwendete antecipation auf, die im Floovant mit ausdrücken der anteilnahme des dichters oder mit objektiven hinweisen auf die zukunft die strophen oft futurisch abschließt. Echte repetitionsstrophenpaare sind die einleitungslaissen und v. 1233 ff. Außerdem aber treten momente, die sichtlich mit genugtuung und freude vom autor vorgetragen werden, durch dreilaissendarstellung hervor. Von v. 780 ff. — 784 ff. — 792 ff. noch ganz abgesehen, obwohl auch hier eine zusammengehörigkeit besteht, ist das zustandekommen des zweikampfes

[1]) Stricker, Entstehung und Entwicklung der Floovant-Sage. Diss. Tübingen 1909, p. 105 ff.

zwischen Emelon und Richier (1095 ff. — 1099 ff. — 1115 ff.), die speisung im kerker (1600 ff. — 1603 ff. — 1609 ff.), schließlich die verkleidung der Maugalie als ritter Forquere de Tudale (1750 ff. — 1772 ff. — 1780 ff.) in einer weise erzählt, die lebhaft an die art des Brüsseler fragments und des Roland erinnert, langsam fortschreitende handlung und damit betonung unter ständigem rückblicken und wiederholen auszudrücken [1]).

Adenés li rois hat an der Karlsepik mit Berte as grans piés (mitte des 13. jh.) anteil. Wie scheint, ist hier das recommencement noch etwas reichlicher vertreten als im Bueve, der oben behandelt wurde. Da die Berte der zeitlichen reihenfolge nach als die mittlere der drei von Adenés herrührenden epenbearbeitungen gilt, ist diese feststellung auch mit einer gewissen entwicklungswahrscheinlichkeit im einklang: der Bueve ist jünger und steht darum der tradition ferner. Es ist zu bemerken, daß recommencements, die kurz aufeinander folgen, von Adenés gemieden sind und daß im allgemeinen erst eine größere zahl anderer verse als laissenabschluß steht, ehe die neue laisse mit der wiederholung weiter rückwärts stehender verse einsetzt. Ähnlich liegt es auch im Bueve. Im übrigen ist auch der oben (p. 121 f.) erwähnte gebrauch der anknüpfenden einleitungszeile beiden epen gleicherweise eigentümlich.

D. Lothringer Epen.

Dem kerne nach alt, in der überlieferten fassung erst in der zweiten hälfte des 12. jahrhunderts gedichtet, gehören die Lothringer trotz ihrer wildheit zu den anziehendsten unter den chansons de geste.

Die stellung des Garin le Lohérain zum wiederholen der laissenanfänge ist sehr kurz dahin festzustellen, daß knappe, dabei selten wörtliche, fast immer sehr freie recommencements durchaus im gebrauche sind. Weiterhin sorgen daneben einige gleichanfänge und mehr noch zusammenfassungen, auch allgemeine laisseneingänge für verbindung. Wiederholungslaissen fehlen gänzlich. Der gebrauch ist auch

[1]) Vgl. Eugen Stricker, a. a. o. p. 23 — 26.

in dem als Mort de Garin herausgegebenen schlußteile kein anderer.

Der ersten hälfte des 13. jahrhunderts angehörig, ist die neudichtung Hervis de Mes, 'Vorgedicht der Lothringer Geste' (Stengel), auch dem wiederholungsgebrauch nach im allgemeinen mit Garin l. L. verwandt. Der gebrauch scheint etwas ausgedehnter; die hs. E kürzt — wie das ihre allgemeine tendenz überhaupt ist — auch an den recommencements.

E. An das Rolandslied anschliefsende chansons de geste.

Dem stoffe nach reihen sich eine ganze anzahl, vorwiegend beträchtlich jüngere epen an das Rolandslied an.

Der zwischen 1210 und 1240 in seiner jetzigen fassung entstandene Gui de Bourgogne ist sparsam in der verwendung der wiederholung. Der laissenanfang bietet, oft völlig frei davon, ein im durchschnitt normales bild — d. h. ein solches, wie man es außerhalb der chanson de geste-dichtung als selbstverständlich hinnehmen würde. Nicht selten sind freilich neben allgemeinen laissenanfängen (*Mult fu fort la bataille* ... etc.) zusammenfassungen der verschiedensten form, und es ist häufig, daß das resümee die form des einzeiligen recommencement annimmt; mehr zeilen werden nicht in anspruch genommen. Neben einigen gleichanfängen sei der besonders im anfang der dichtung verschiedentlich wiederkehrende gleichausgang: *Lors remaudirent l'eure qu'il l'orent queroné* — oder ähnlich gewendet der gleiche sinn — bemerkt. Von wiederholungslaissen findet sich keine spur.

Gaydon, von ungefähr dem gleichen zeitlichen spielraum bezüglich seiner entstehung, ist im gebrauche nicht sehr vom Gui d. B. verschieden. Soweit man aus 2500 untersuchten auf die annähernd 11 000 verse schließen darf, ist die zusammenfassung so beliebt wie in allen epen. Antecipationen der Nordfeltschen art kommen vor, und während das recommencement sich nur selten und dürftig findet, besteht doch tendenz zu wiederholungslaissen, die v. 1019 ff. (zur vorigen laisse, v. 987 ff.) nicht ganz durchgedrungen ist, für die sich indes auch einige durchgeführte beispiele finden lassen.

Eine besondere auszeichnung gebührt dem verhalten des Otinel (erstes viertel des 13. jahrh.), eines epos, das erzählt ist, wie in einem modernen gedicht erzählt werden würde, sofern dabei verknüpfung der stropheninhalte als selbstverständlichkeit erscheint und dementsprechend äußere mittel dazu entweder ganz unterbleiben oder nur (besonders gegen ende der chanson) in möglichst mäßiger ausdehnung gebraucht werden. Als einzeilige recommencements könnten höchstens manche resümees betrachtet werden.

Gleichfalls dem ersten viertel des 13. jahrhunderts entstammend, steht Anseïs de Cartage in der art der laissenverknüpfung dem Gui de Bourgogne recht nahe; es mögen verhältnismäßig weniger laissen als dort völlig frei von irgend einer verbindung sein. Gleichanfänge kommen zu wiederholten malen (besonders zwischen allgemeinen laisseneingängen) vor, antecipationen fehlen nicht. Die zusammenfassung, in allen spielarten reichlich vertreten, hat vielfach neigung, ins recommencement überzugehen. Die zahl der recommencements erreicht die der zusammenfassungen bei weitem nicht, und sie erscheinen vor allem einzeilig, zwei- und dreizeilig nur in mischung mit resümee und alsdann nicht allein in der einfachsten grundform, sondern mit umstellungen und einschüben verschiedener art. Zu wiederholungslaissen scheint nur zweimal in den hss. **BC** bezw. **BCD** der ansatz zu bestehen.

Die chanson de geste, die sich auf einen Spanischen Krieg bezieht (Rom. XXXV, 22 ff.), in resten aus dem ende des 13. jahrhundert überliefert ist und bei der sich acht laissenanfänge überblicken lassen, verhielt sich anscheinend dem resümee wie dem recommencement gegenüber durchaus zugänglich.

In Galiens li restorés (ende des 13., nach Suchier 14. jahrhundert) — bekanntlich dem stoffe nach aus Roland und Karlsreise hervorgegangen — ist der gebrauch der wiederholung, soviel läßt der schlecht überlieferte text schließen, sehr gering. Zwar wird gern am anfang der laisse resümiert, aber darüber hinaus geht es kaum, gelegentlich wird eine antecipation in der nächsten laisse ausgeführt. Wiederholungsformen der den ch. d. g. besonders charakteristischen art scheinen ganz zu fehlen.

Ähnlich scheint die Entrée d'Espagne in ihrer gesamtheit die laissenverbindung nicht sehr streng zu handhaben.

Aber zusammenfassungen und gelegentliche recommencements, letztere meist komplizierterer art, kommen ab und zu vor.

F. Kleinere Epenkreise.

Hier sind neben dem vereinzelt stehenden Raoul de Cambrai die Ogiergeste, die geste von Nanteuil und die geste von Blaye vereinigt, die in ihren verschieden alten dichtungen — wenigstens soweit die erhaltenen fassungen in frage kommen — dem ende des 12. und dem anfang des 13. jahrhunderts entstammen.

Einen sehr reichlichen gebrauch von der laissenverknüpfung macht Raoul de Cambrai. Es gibt kaum eine chanson, in der sich die verschiedenen formen, namentlich recommencement, zusammenfassung, gleichanfänge in so überaus vielseitiger verwendung zeigten. Die große zahl der im II. kap. gegebenen zitate zeugt am besten dafür. Die formelhaftigkeit, die allgemein sonst so stark für den Raoul erwiesen ist, findet jedenfalls ihre volle erstreckung auch auf wiederholungen am anfang der laisse. Volle wiederholungslaissen finden sich nur wenige. Der übergang zu dem im Raoul (v. 6685) festgestellten jüngeren teile, der sich im übrigen durch ein auffälliges zurückgreifen gerade an der nahtstelle kenntlich macht, hat eine beträchtliche änderung des wiederholungsgebrauches, wie scheint, nicht im gefolge.

Ungefähr das gleiche alter wie die gegenwärtig erhaltene Raoul-fassung, die dem ende des 12. jahrhunderts angehört, hat die Chevalerie Ogier. An allgemeiner formelhaftigkeit steht sie zwar — nicht zu ihrem schaden — hinter Raoul zurück, aber die wiederholungserscheinung ist im Ogier gleichfalls in einer reichlichen menge angewendet, so daß sich diese chanson schon damit allein in die reihe der altertümlich anmutenden epen stellt im gegensatz zu anderen wie Folque, Berte, in denen die hand des sich seiner kunst und ihrer würde bewußten mannes zu spüren ist. Bis zur laissenwiederholung, die verschiedene male vorkommt, sind für die wichtigsten arten der verknüpfung und repetition zu laissenanfang beispiele genug zu finden. Das unentbehrlichste requisit ist wie in sämtlichen epen die zusammenfassung, die

im Ogier alle möglichen formen hat: d. h. sie spricht sich aus in allgemeinen laissenanfängen verschiedenster art und in wirklichen für den einmaligen fall entstandenen rekapitulierungssätzen. Aber auch in der ausdehnung derselben schwanken die beispiele zwischen einzeiligkeit und einer länge, die einen eigenen abschnitt für sich in der laisse bildet. Mit der zahl der zusammenfassungen sucht zu wetteifern das recommencement, das sich in allen seinen unterarten finden läßt: mit einschub am ende der laisse A, mit umkehrung der zeilen-, also gedankenfolge usw. Daß gleichanfang und gleichausgang, antecipationen aller art vorhanden sind, versteht sich bei all dem anderen, was angeführt wurde, von selbst.

Diese überreichlich entwickelte wiederholungssucht ist in den jüngeren Enfances Ogier von Adenés li rois völlig geschwunden. Der charakter dieses werkes ist kaum von dem der Berte verschieden, d. h. es herrscht als regel laissenverbindung, aber selbst die recommencements sind nur kurz und andeutungsweise vorhanden, dazu kommen weiterhin gleichanfänge, während größere wiederholungen sonst fehlen.

In den anfang des 14. jahrhunderts führt der zur Ogiergeste gehörige Gaufrey. Auch hier herrscht das prinzip, gegenüber den Enfances Ogier ist der gebrauch zwei- und dreizeiliger recommencements eher gestiegen; aber ausgedehntere wiederholungen als diese, zu denen sich noch zusammenfassungen, allgemeine anfänge, gelegentlich gleichanfänge und antecipationen gesellen, sind im Gaufrey nicht vorhanden.

In den ausgang des 12. jahrhunderts zurück führt Aye d'Avignon. Der literarische charakter des epos ist bereits aus der allgemeinen betrachtung heraus von anderer seite betont worden. Damit in voller übereinstimmung steht die sichere art, mit der die laissenverbindung stattfindet. Die tradition, die den äußerlichen anschluß immer mehr durchführte, bleibt nicht ganz unberücksichtigt: ein-, zweizeilige recommencements kommen öfter einmal vor, aber auch ein paar fälle von vier-, fünf- und sechszeiligen sind vorhanden. Neben innerer verbindung steht in mäßiger zahl bindung durch zusammenfassenden eingangsvers, entsprechend ist auch kein mißbrauch mit den allgemeinen eingängen der laissen getrieben. Gleichanfänge finden sich, eine verklammerung

von vier laissen, deren erste zeilen immer mit *Es bruis de Lorion* . . beginnen, ist besonders bemerkenswert. Als kleine zusammenfassungslaisse ist XXVIII (v. 958 ff.) zu bezeichnen, da hier nur der erfolg der flucht Ayes in die abtei, nämlich ihre dadurch erfolgte rettung hervorgehoben wird. Abgesehen von diesem falle, der mit wiederholung im grunde wenig genug zu tun hat, gibt es keine wiederholenden strophen. Wohl aber hat sich der Aye-Fortsetzer, der von v. 2284 weiter gedichtet hat, eine echte geleistet. Im übrigen enthält dieser zweite teil des werkes nur insofern dem ersten gegenüber einen unterschied, als die recommencements von ausdehnung über zwei verse noch seltener geworden sind.

Ständen nicht andere bedenken dem entgegen, so schiene, nach der art der laissenverbindung zu urteilen, der fortsetzer der Aye d'Avignon mit dem dichter des Gui de Nanteuil identisch zu sein. Trotz der größeren länge des Gui gegenüber dem zweiten teile der Aye d'A. begegnet kaum einmal ein recommencement von mehr als zwei zeilen, dagegen besteht wie dort eine echte wiederholungslaisse bei sonst ganz ähnlichem verhalten bezüglich der resümees, gleichanfänge etc.

An die geste de Nanteuil knüpft sich, anfang des 13. jahrhunderts, Parise la duchesse an, ein wunderliches mixtum compositum von anziehendem inhalt und abstoßender einförmigkeit der reimerei. Die wenigen laissenanfänge, die bei der länge der strophen entstehen, lieben die anknüpfung, sodaß gar keine äußere verbindung lediglich in etwa fünf von den 26 laissen nachweisbar ist. Recommencements von 1—2 zeilen werden öfter einmal gebraucht, mehr freilich resümees, die gern mit stereotypen eingangszeilen zusammenfallen, auch mehrfach gleichanfänge bilden.

Es besteht zweifel, ob das eine der beiden zur geste de Blaye gehörigen epen, Amis et Amiles, dem ende des 12. jahrhunderts oder dem anfange des 13. jahrhunderts zuzuweisen ist. Eins ist sicher, daß in der ganzen gepflogenheit des wiederholens, die im Amis geübt wird, grund genug zu finden ist, das epos jedenfalls dem frühesten durch irgend andere momente hinreichend gestützten datum zuzurechnen. Es sind neben einigen wiederholungslaissen vor allem die reichlichen recommencements, die in einer sehr ausgedehnten, an Wilhelms-

lied und mehr noch an Couronnement Louis erinnernden weise verwendet werden. Daneben fehlt keine der anderen laissengrenzerscheinungen, und obendrein fällt epische parallelität in botenauftrag und ausrichtung und verwandten fällen ins gewicht, die ähnlich sonst nur in den epen der älteren zeit verwendet zu werden pflegen.

Verwandt ist die art der wiederholungsverwendung im Jourdains de Blaivies, aber entschieden eingeschränkt gegen Amis et Amiles, so daß auch hierin ein altersunterschied der beiden chansons sehr wohl zum ausdruck kommen mag. Zu betonen ist immerhin, daß gegenüber anderen epen dieser ersten jahrzehnte des 13. jahrhunderts, also Gui de Bourgogne oder Parise la duchesse, der gebrauch von wiederholenden versen am laisseneingang reichlich ist. Die äußerliche strophenverbindung ist beinahe streng die regel und fast stets steht am anfang eine zeile resümierenden charakters [1]).

G. Jüngere auf Tradition beruhende Epen.

Der vielleicht als ursprünglich anzusehende charakter der chansons de geste sprach sich nur in den älteren uns erhaltenen epen aus; bereits in einzelnen verhältnismäßig alten wie in Bataille Loquifer I und Folque de Candie war er fast verloren. Verloren war darin jenes übermaß der wiederholungen, das Roland, Couronnement Louis, Raoul de Chr., Ogier, Amis und Amiles u. a. aufweisen. Diese tatsache zeigen auch die jüngeren epen, die ohne unmittelbaren zyklischen zusammenhang mit älteren erhaltenen stammepen hier zusammengestellt worden sind.

Darum überrascht als ausnahme von der regel das verhalten, welches das spielmannsepos Huon von Bordeaux (1220) zeigt. Das recommencement ist überaus oft zwei-, dreizeilig,

[1]) Neben manchen sichtlichen irrtümern, die Ropohl (Das Verhältnis des Assonanzteiles zum Reimteile im afr. Apolloniusroman . . . Diss. Kiel 1909, p. 34 ff.) in seinem verzeichnis über wiederholungsverse untergelaufen sind, ist auch seine auffassung in manchem falle darin von der meinigen abweichend, wie weit die wiederholungen zu rechnen sind. Anläßlich solcher feststellung werde ich mir — wie schon am eingang des kapitels angedeutet — der relativität mancher eigenen angaben und mancher unvermeidlicher verzeichnungen voll bewußt.

aber garnicht selten auch viel umfangreicher verwendet. Mehrmals kommt es zu wiederholungslaissen, und auch sonst fehlt keine von den einschlägigen wiederholungserscheinungen.

Der anglonorm. Boeve de Haumtone, aus dem anfang des 13. jahrhunderts, erzählt mit kurzen und trockenen zusammenfassungen und recommencements; aber in gleichem maße wie der übergang zuweilen äußerlich ganz frei von verbindung bleibt, kommen stellenweise auch einmal ausführlichere wiederholungen vor.

Die fortsetzung zu einer älteren fassung des Boeve bildet der provenzalische Daurel et Beton, den man ins dritte viertel oder ans ende des 12. jahrhunderts setzt. Hier darf man sich aber schwerlich verführen lassen, der späteren datierung auf grund des laissenbindungsbefundes das wort zu reden. Denn in D. et B. scheint nicht ein nur gemäßigtes prinzip, die laissen zu verbinden vorzuliegen, vielmehr ist es genauer zu sagen, daß ein solches fehlt und nur eine große selbständigkeit der laissen besteht, die einen künstlerisch sehr hochstehenden verfasser voraussetzt. Was an zusammenfassungen, recommencements in geringen spuren sich findet, ist nichts als der normale prozentsatz, der in aller menschlichen rede vorhanden ist. Für das fehlen des mit der laissenform sonst in irgend einer art zusammengehörigen verbindens kann freilich auch irgend ein 'einfluß' gesucht werden. Mir würde die annahme einer eigenartigen persönlichkeit mehr zusagen. Wer auf saubere scheidung der gattungen wert legt, sollte sich fragen, ob man bei Daurel et Beton noch von chanson de geste sprechen darf.

Das im allgemeinen provenzalischen sprachcharakter aufweisende epos Aigar et Maurin, der 2. hälfte des 12. jahrhunderts zugehörig, ist einzeiligen recommencements nicht abhold, hat eine ganze anzahl zusammenfassungen, auch einige antecipationen, und liebt, besonders das zweite der erhaltenen bruchstücke, die gleichanfänge (u. a. beginnen 7 laissen: *Seguentre parle . . .*). Daneben fehlt gelegentlich, namentlich im ersten bruchstück, jede verbindung oder ist in anderen fällen wegen verstümmelung unerkennbar[1]).

[1]) Siehe auch den herausgeber Brossmer in seiner ausgabe p. 14 gegenüber Stimming Gr. Gr. II, 2, 5.

In Auberi dem Burgunden sind wohl erinnerungen an die laissenübergänge der alten epen vorhanden, aber sie äußern sich nur in allgemeinen laisseneingängen hergebrachter art und in resümees, während das recommencement nur noch ganz vereinzelt und verlassen zu finden ist.

Dem ausgang des 13. oder dem anfang des 14. jahrhunderts zugeschrieben, bietet Doon de Mayence das übliche bild der jüngeren chansons, in welcher die zusammenfassung sich großer beliebtheit erfreut (siehe die lust am beharren v. 6965 *Ainsi com je vous di, le boen roy se leva*), und in welcher auch für das recommencement, selbst für 4 und 6 zeilen, entsprechend raum bleibt. Einen beträchtlichen unterschied in den hierhergehörigen erscheinungen scheint der zweite (vielleicht ältere) teil des Doon (von v. 6038 ab) nicht zu bieten.

H. Jüngere Nachdichtungen.

Das spiel der phantasie, das bei den vorigen dichtungen noch gewisse fesseln durch den anschluß an gegebene überlieferungen trug, ist bei den des weiteren anzuführenden in verstärktem maße selbstherrlich geworden.

Lose an die königsgeste angelehnt, gibt Orson de Beauvais, wäre auf grund der wiederholungen allein zu entscheiden, eher anhaltspunkte für die frühere datierung Gaston Paris' (ende 12. jahrh.) als für die spätere Suchiers (anfang 13. jahrh.). Von der masse der üblichen zusammenfassungen der verschiedenen art abgesehen, sind neben kürzeren eine nicht geringe anzahl längere recommencements, die freier oder treuer ausfallen, zu bemerken; zur laissenrepetition besteht freilich, soviel ich gesehen habe, nur ein nicht ganz durchgeführter ansatz.

Aiol et Mirabel in der vorliegenden überarbeitung stammt aus dem ersten drittel des 13. jahrhunderts. Das epos bietet von wiederholungserscheinungen im besonderen, aber auch von laissenverknüpfung im allgemeinen viele beispiele. Es blühen die gleichanfänge in seltener menge, alle anderen arten sind gleichfalls recht reichlich vertreten: resümees, recommencements, längere und kürzere in gleicher weise. Aber obwohl daneben auch (wie in den laissen 64—67)

schematische, fast parallele strophen vorhanden sind, kann ich wiederholungsstrophen im engeren sinne nicht namhaft machen[1]).

Der Elie de Saint Gille hat einen lebhaften laissenbindungsgebrauch, recommencements begegnen neben den wie immer der zahl nach vorherrschenden zusammenfassungen recht häufig, auch solche von 6 und 8 zeilen finden sich. Namentlich sei darauf hingewiesen, daß der bearbeiter, den man für identisch mit dem des Aiol hält, hier drei (oder vier?) wiederholungslaissenpaare, die als echte zu gelten haben, gedichtet hat.

Ein einblick in Florence de Rome (anf. des 13. jahrh.) belehrt uns, daß dieser abenteuerroman mit den alexandrinerlaissen zugleich die zusammenfassungen und wiederholungen in der mäßigen ausdehnung, aber in der durchaus häufigen verwendung bietet wie die chansons de geste jener zeit.

Ergänzende Bemerkungen.

I.

Nach der gegebenen darstellung der einzelnen epen ist die entwicklungslinie für die verbindungs- und wiederholungserscheinungen in den chansons de geste nicht schwer zu ziehen. Im anfang, da die chansons de geste eben aus dem dunkel ins helle licht der überlieferung auftauchen, d. h. vom beginne bis gegen das ende des 12. jahrhunderts hin, findet sich der übersprudelnde reichtum all der antecipierenden, resümierenden, repetierenden erscheinungen. Dabei ist in den etwas jüngeren epen um und nach der mitte des 12. jahrhunderts (mehr noch als in Prise d'Orange und Charroi de Nîmes in Mon. Guill. II und Aliscans) eine zunahme ohne zweifel wahrzunehmen. Auf grund dieser übersehbaren entwicklung von den ältesten erhaltenen epen bis zu denen um 1260 ist der schluß, daß der wiederholungsgebrauch vor dem einsetzen der überlieferung irgendwie schwächer gewesen sein wird, nicht unberechtigt.

[1]) Siehe Normands und Raynauds ausgabe, Introduction p. XIII, wo eine anzahl 'laisses similaires', d. h. nach der in dieser abhandlung durchgeführten terminologie: umfangreiche recommencements und dgl. angeführt sind.

Im laufe dieser ersten 100 jahre aber finden sich bereits — teils ohne daß man einen äußeren grund dafür verantwortlich machen dürfte, teils infolge des merklichen höfischen einflusses — einige epen, in denen das übermaß einer besonneneren verwendung weicht, die aber freilich unentwegt das prinzip der äußeren laissenverbindung festhält, das sonst nicht notwendig zu allen zeiten und unter allen verhältnissen gesetz ist.

Stehen so am ende des 12. jahrhunderts noch mit wiederholungen reich versehene epen neben glatteren, die gleichsam der wirrheit gotischen formenreichtums die wohlgegliederte harmonie des klassischen ideals entgegensetzen, so ist im anfang des folgenden jahrhunderts das bild alsbald erheblich verschoben. Nun bearbeitet nur selten noch jemand einen text der älteren zeit derartig, daß er die wiederholungen stehen ließe oder gar erst hineinbrächte (wie im Aiol, Elie), die überwiegende mehrzahl der jetzt noch entstehenden oder bearbeiteten epen lenkt in mäßige, ruhige bahnen ein. Es sind im laufe des 13. jahrhunderts, und soweit es noch für die chansons de geste in frage kommt, im 14. jahrhundert wohl noch geringe schwankungen in der behandlung der laissengrenze möglich, aber im allgemeinen ist der weg in dieser zeit wieder ein gerader geworden, freilich noch leicht von dem prinzip beengt, das in unmäßiger betonung und übertreibung die meisten älteren chansons de geste gefesselt hatte. Zum teil mag im 13. und 14. jahrhundert der gebrauch von recommencement etc. nur noch in bewußt archaisierender absicht geübt worden sein.

Es sind bei dieser entwicklungslinie natürlich einzelne fälle außer acht gelassen, die sich der regel entziehen. Wie immer bei den werken der dichter sind es auch hier nicht gerade die schlechtesten: Karlsreise, Otinel, Daurel et Beton, die mehrere oder doch eine der gattungsregeln durchbrechen. Als gattungsregeln für die chansons de geste müßten, abgesehen von der hauptregel des stoffes, welcher der nationalen vergangenheit entnommen oder doch scheinbar aus ihr entnommen sein soll, als erste regel der form die dichtung in laissen, aber als zweite die verknüpfung der laissen untereinander mit irgend einer der beschriebenen äußerlichen formen betrachtet werden.

Während chansons de geste, die sich der laissenverbindung gänzlich oder fast völlig enthalten, als ausnahmeerscheinungen zu gelten haben, sind solche, die laissenverbindung zur laissenwiederholung übertreiben, wie die darstellung oben zeigt, durchaus keine ausnahmen. Vielmehr besteht lange zeit hindurch der gebrauch, an betonter, hervorzuhebender stelle große recommencements oder volle wiederholungslaissen[1]) zu gebrauchen; so finden sich solche sehr häufig in den epeneinleitungen. Freilich ist dies die einzige sozusagen stereotype stellung. Denn der eingang des epos ist stets von wichtigkeit — jedenfalls faßt ihn der autor meist als wichtig auf, sodaß der eingang die wiederholung am ehesten verdient. Alle anderen wiederholungen ergeben sich dagegen im letzten grunde aus der individuell verschieden angelegten handlung. Der berechtigte gebrauch oder auch der mißbrauch, den der dichter mit wiederholungslaissen wie mit ausgedehnten andersartigen wiederholungen getrieben hat, kann nur aus der genauen nachprüfung des ganzen gehaltes und des verlaufs der einzelnen chanson bis in ihre kleinsten einzelheiten völlig beurteilt werden. Es erhebt sich also hier am ende die gleiche forderung nach einer allseitigen, liebevollen spezialarbeit an den einzelnen epen, wie sie bereits in der vorbemerkung dieses kapitels erhoben worden war.

II.

Die völlige erkenntnis des ästhetischen wertes der wiederholungen steht somit noch dahin, ihr ergebnis wird für drei viertel aller fälle sicher kein erfreuliches sein — bei der textherstellung hat man, das sei an dieser stelle anhangsweise bemerkt, oft alle veranlassung, dem repetitionsgebrauch zu danken. Nicht selten hilft die wiederholung bei der textherstellung dem herausgeber, verderbte oder verlorene verse zu entwirren oder wiederherzustellen. Vgl. Suchiers konjekturen in der Chançun de Guill. v. 723a, 915a, Str. CXIa (nach LXXVI), 1128a, 1167a, 1210a, 1210b, 1298a, 1782a; ferner G. Paris' und Morfs ausführungen zu Karlsreise v. 228 (s. bei Koschwitz, anmerkungen); Cloëtta in Mon. Guill. I, zu v. 851—853, die nach v. 854 (und einer erzählungsparallele vorher)

[1]) Die sogen. unechten scheinen älter als die echten.

wiederhergestellt wurden; ferner vgl. P. Meyer und Longnons entscheidung über stellung von v. 6685 im Raoul d. Cbr.; im Aiquin lassen sich mit hilfe der recommencementverstellung die verse 2233 ff. bessern, vielleicht noch anders als Joüon des Longrais will; siehe schließlich Isembart und Gorm. v. 536. der vielleicht nach v. 545 wiederherzustellen ist (wie auch vielleicht aus parallelem laissenbau ebendort v. 43 nach v. 67) u. dgl. mehr.

III.

Es kann kein zweifel daran bestehen, daß zu einem zeitpunkte die strophenverknüpfung (und damit auch die wiederholung) nach dem vorbilde der chansons de geste in der dichtung Frankreichs als etwas fast unumgängliches, ja normales gegolten hat. Das prinzip blieb auch im 13. und 14. jahrhundert — wenngleich gemindert — bei dichter und publikum nicht unbeliebt. Aus dem ungewissen, aus dem die nationale literatur der Franzosen im 10. und 11. jahrhundert auftaucht, reicht der wirkungskreis einer durchaus primitiven, aufs musikalische gestellten technik über die zeit literarischer blüte hinweg bis in die periode literarischer wirrnis und geistigen verfalls hinein. Mit der form der chansons de geste, ob sie nun mehr beliebt oder mehr bequem geworden war, wie etwa im Deutschland der epigonenzeit nach 1800 der reimlose fünffüßige jambus fürs drama, zog die wiederholung auch in die geistliche dichtung ein. Abgesehen von einer vereinzelten wiederholungsstrophe schon in der Passion Christi[1]) bestehen im alten Alexiuslied des 11. jahrhunderts die ersten ähnlichkeiten. Später setzt sich dieser vorgang in anderen fällen fort: man vergleiche z. b. den jüngeren interpolierten Alexandrineralexius[2]) und das altfranzösische Eustachiusleben[3]). Kaum spürbar ist die erscheinung in den Makkabäerfragmenten[4]) trotz sonstiger verwandtschaft mit dem phrasenschatz der chansons de geste. Auch das Boethiuslied, das älteste provenzalische denkmal, ist hierher zu stellen. Dort ist mit

[1]) Vgl. strophen 56 und 57.

[2]) Gaston Paris et L. Pannier, La vie de St. Alexis. Paris 1872, p. 222 ff.

[3]) A. C. Ott, Das afz. Eustachiusleben, Rom. Forsch. XXXII, 481 ff; siehe besonders in der einl. p. 485.

[4]) Vgl. Stengels ausgabe in Riv. di fil. rom. II, 82—90.

der laissenform ohne zweifel ein starker strophenbindungsdrang aus der volksmäßigen ependichtung eingedrungen. Neben recommencements in der verbindung zwischen laisse VII und VIII (v. 45 u. 46) und zusammenfassungen (z. b. X) sind besonders die gleichanfänge beliebt, die einem den volkstümlichen gebrauch kritisch übernehmenden geistlichen dichter als mittel zu symmetrischer gestaltung, ohne daß dadurch der fluß der erzählung behindert wird, vielleicht am ehesten von den epischen wiederholungen zusagen konnten (vgl. I *Nos iove omne* . . . und dazu II *Nos iove omne* . . ., XXIII *Bella's la domna* . . . ebenso XXIV u. XXXII; XXV u. XXVII beginnen *Bel sun li drap* . . .), zumal da die lateinische dichtung in der anaphora etwas ähnliches besitzt.

Etwas anders ist die verknüpfung, die auch in einen höfischen roman, nämlich in Berols Tristan übertragen wurde, zu beurteilen, weil hier nicht laissen, sondern paarweis gereimte achtsilbnerabschnitte (beliebiger ausdehnung) betroffen werden. Es ist sichtlich die epische verbindung, freilich handelt es sich weniger um recommencements als um resümees der verschiedenen art und um allgemeine anfänge, besonders insofern sie in einer apostrophe an die hörer bestehen[1]).

Und so ist noch in manchem auf französischem oder provenzalischem boden entstandenen dichtwerke des mittelalters[2]) die laissenwiederholung in anwendung gekommen, so in den französischen kreuzzugsepen (Chanson d'Antioche, Conqueste de Jerusalem u. a.), die vielfach überhaupt zu den ch. d. g. gezählt werden. Auch von provenzalischen reimchroniken, von dem zweiten teile der Albigenserchronik und von der geschichte des navarrischen krieges (wenigstens einem teil dieser reimchronik) ist die wiederholung, die in der beziehung zwischen dem kurzvers am strophenschluß und dem folgenden anfange besteht, hier zu erwähnen.

[1]) Auch bei Crestien v. Troyes (z. b. im Lancelot) haben die anfänge der einzelnen abschnitte sehr häufig zusammenfassenden charakter.

[2]) Aucassin und Nicolette mit seiner häufigen wiederholung in den versstücken scheint individuelle neuschöpfung, die aber vielleicht ebenfalls hier zu nennen ist. — Siehe übrigens zuletzt Heiß, Ztschr. frz. Spr. u. Lit. 42, 251 ff.

Daß dagegen beim übergange der chansons de geste in fremde sprachen die übersetzer repetitionen, insbesondere repetitionsstrophen, gern beseitigt haben, geht aus den untersuchungen hervor, die über das mhd. Rolandslied des pfaffen Konrad[1]) und über die italienische bearbeitung des Fierabras[2]) angestellt worden sind[3]). Das interesse für ausländische dichtungen setzt immer schon ein höheres bildungsniveau des übersetzers voraus, und deshalb sind diese übersetzungen oft als ein aufsteigen der chansons de geste in höhere literaturschichten anzusehen. Das ist dann vollends in Italien bei Boiardos Orlando innamorato der fall, wo zwar gewisse äußerlichkeiten, z. b. die apostrophe an die hörer, der form der chansons de geste entstammen können, wo im übrigen aber in der beweglichen lebendigkeit der gestaltung des stropheneingangs beim vergleich mit den laisseneingängen der französischen epen eine neue welt dem leser entgegentritt.

Die neue welt kündet sich negativ bereits in spuren — wie es später in gründlicher und klassischer weise durch Don Quixote geschehen ist — durch die parodie an, die in einer handschrift aus dem ende des 13. oder dem anfange des 14. jahrhunderts steht: durch Audigier. Hier wird in roher weise die chanson de geste-dichtung lächerlich gemacht. Und wenn dabei auch die zusammenfassungsmanier, die vorliebe für gleichanfänge, gelegentlich auch recommencements nachgeahmt werden, übermäßige wiederholung, besonders ganzer laissen, hat der dichter nicht persifliert[4]).

Die recommencements und alle damit in verbindung stehenden erscheinungen sind eine eigentümlichkeit des französischen volksmäßigen heldenepos. Ob man auf der iberischen

[1]) Golther, Das Rolandslied des Pfaffen Konrad. München 1887; siehe besonders p. 40 ff., 52 f. und 143.

[2]) Carl Buhlmann, Die Gestaltung der ch. d. g. Fierabras im Ital. Ausg. u. Abhdlgn. 2. Marburg 1881, p. XLI ff.

[3]) Ähnlich verfährt die Karlemagnús Saga mit den wiederholungen geringeren umfangs, vgl. Voretzsch, Sage von Ogier d. Dänen, Halle 1891, p. 96 — während nach freundlicher mitteilung des herrn dr. Liepe der deutsche roman von Herpin die wiederholungen aus Lyon de Bourges übernimmt.

[4]) Ausgabe: Barbazan, Fabliaux et contes . . . nouv. éd. tome IV. Paris 1808.

halbinsel den Cid[1]) und die spanischen romanzen durchblättert oder auf deutschem gebiete im mhd. Nibelungenlied, in Gudrun, Alphart sucht, eine ähnliche erzählungsform fehlt. Neben der verwandtschaft stereotyper, fester ausdrücke und wendungen, die weitere kreise, auch mhd. dichtungen und Homer umfassen, bleiben einige parallelen zu den chansons de geste bezüglich der stereotypität mancher proportionsbildungen zwischen erzählungsteilen nur noch in den slavischen volksmäßigen heldenliedern, auch einzelne in der indischen Mahābhārata — dazu in den eigentlichen volksliedern Europas.

Ob eine gewisse entfernung von der volksmäßigen dichtung und demgemäß eine hinwendung zur kunstdichtung, also ein überhandnehmendes ästhetisches feingefühl, für das fehlen der wiederholungen bereits im Cid, in den Nibelungen usw. verantwortlich zu machen ist, oder ob auch volkstümliche dichtungen gemäß verschiedenartigem ethos sich verschiedene formen schaffen und vor allem zu bewahren vermocht haben, bleibe dahingestellt. Daß indessen alle mit wiederholungen regelmäßig arbeitenden systeme der verschiedensten art, wie wir sie kennen gelernt haben, auf ursprünglichem volksmäßigem ausdruck beruhen in dem sinne, daß sie einem zustande entstammen, der ein kunstmäßiges gegenstück zur volksmäßigkeit noch nicht aus sich ausgeschieden hat, diesem eindruck vermag ich mich nicht zu entziehen.

[1]) In jüngster zeit sind von Joh. Adam, Übersetzung u. Glossar d. altspan. Poema del Cid, Roman Forsch. XXXII, p. 241 (1913) die verse 2540—2558, die einige auffallende wiederholungen bieten, nicht ganz zutreffend in parallele zu den wiederholungen der ch. d. g. gestellt worden. — Vgl. Baist in Gr. Grdr. II, 2, p. 433.

IV. Kapitel.

Die Entstehung wiederholender Strophen und Strophenanfänge.

1. Allgemeines.

Die wiederholende erzählungsmethode tritt, in die verschiedensten formen gekleidet, im französischen nationalepos des mittelalters sehr auffällig hervor. Begreifen kann man diese seltsamen erscheinungen nur, wenn man sich ihre verbreitung aus einem einfachen und natürlichen ausgangspunkte erklärt[1]), wobei freilich fruchtbare erkenntnis nur bei guter bekanntschaft mit volkstümlicher denk- und redeweise möglich ist, obwohl auch allerlei andere momente durchaus beachtet werden müssen. Die chansons de geste sind dichtwerke; ob werke dichterischen wertes, ist zunächst ohne bedeutung. Sie waren in versen geschrieben, wurden singend vorgetragen und dienten so der unterhaltung der hörer. Damit sind sie nüchtern berichtender, lediglich verstandesmäßig orientierter erzählungsart des alltags immerhin entrückt und man wird ihnen die anwendung der wiederholung nicht a priori verübeln. Wiederholungen üben sehr leicht gefühlsmäßige wirkung aus, ob sie nun den eindruck des langweiligen, des lediglich symmetrischen, oder ob sie den eindruck der aufregung, der freude oder trauer erwecken. In diesem punkte ist zwischen dem stümperhaften kunstdichter und dem volkstümlichen dichter eine ähnlichkeit unleugbar, die sonst ganz und gar

[1]) Es sei hier erwähnt, daß Wundt, Völkerpsychologie III: Die Kunst², 1908, p. 345—347, von wiederholungen im liede handelt, obwohl seine ausführungen — namentlich für die ch. d. g. — nichts besonderes bieten.

nicht besteht: beide arbeiten mit solchen primitiven mitteln gefühlsmäßiger beeinflussung. Daß das freilich hie und da auch Shakespeare und Goethe tun, soll hier keiner einwenden.

Von jeher haben sich dichter, oft weniger aus eigenwillen als aus dem zwange der gebundenen rede freiheiten in der sprache angemaßt, die einem strengen maßstabe äußerer folgerichtigkeit nicht immer genügen; dazu gehören auch wiederholungen und der wiederholung nahekommende satzgebilde, wofür besonders volksmäßige dichtung aller länder und zeiten, und so auch das altfranzösische epos, beispiele bieten. Es bedarf indessen kaum des hinweises, daß wiederholung von sätzen, wenn sie neue logische bei- oder unterordnung bringt, zu den einfachsten und natürlichsten erscheinungen auch der alltagsprosa gehört. Es wäre, auf die spitze getrieben, die von Hermann Paul[1]) beschriebene art des berichts, die in umständlicher weise jeden satz zweimal, einmal als selbständig, einmal als abhängig gebrauchen würde; d. h. Pauls beispielsätze würden in der angedeuteten umständlichkeit etwa lauten: „Um 12 Uhr kam ich in N. an; als ich angekommen war, ging ich in das nächste Hotel; im Hotel angelangt, sagte man mir, es sei alles besetzt; auf diese tröstliche Auskunft ging ich weiter.“ Solche ausführliche, wiederholende erzählung kommt gelegentlich — natürlich selten pedantisch lange fortgeführt — in jeder unterhaltung, in jedem buche, in jeder zeitung vor. Sie ist aus dem augenblicke geboren als verdeutlichungsversuch aus bestimmten gründen, oft ist sie unumgänglich notwendig, häufig aber stammt sie auch nur aus einem unbehilflichen munde, einer ungeübten feder.

Eine derartige schlechthin zum gemeingute aller menschlichen rede — bereits mittlerer kulturschicht — gehörige form der wiederholung, wenn man das überhaupt schon wiederholung nennen darf, findet sich nun vielfach auch in gebundener rede da, wo ein neuer abschnitt beginnt. Im fortlaufenden liede ohne strophische gliederung ist das an übergangsstellen zu neuen reden oder episoden zu finden, u. a. gehört aus Homer die auch in anderen sprachen beliebte knappste nochmalige zusammenfassung einer rede durch ein ‘ὣς ἔφατο’ oder

[1]) Prinzipien der Sprachgeschichte,[4] 1909 p. 101.

'sprachs' an diese stelle als eine der kleinsten (keimhaften) wiederholungen. In strophisch gegliederten dichtungen sind wiederholungen dieser art der vermehrten abschnittbildung gemäß weit zahlreicher. Zwar sind sie vom kunstdichter wie in Tassos Befreitem Jerusalem oder in Goethes Reineke Fuchs — also ob strophisch oder nicht strophisch — wenig gebraucht, schlägt man aber die Mahābhārata, serbische volkslieder oder die chansons de geste auf, so ist die zahl der beispiele darin eine recht große.

Einige fälle von verknüpfung sind so alltäglich, daß sie kaum angeführt werden dürfen. Aus jeder lektüre kennt sie der leser, natürlich in jeweils verschiedener häufigkeit.

1. Oft besteht gleichsam der psychische zwang, worte oder wortgruppen, die eben gebraucht waren, am neuen strophenbeginn wieder zu verwenden. Ein beispiel aus den serbischen liedern mag der erläuterung dienen:

Man liest da an einer stelle[1]):

Sperrt ihn in ein finsteres Gefängnis,
Läßt ihn drin drei Jahre lang in Elend.

Die neue strophe wird nun begonnen mit:

Da des Elends müd ist der Hajduke,
Ruft er . . .

Der beispiele sind hier aus aller literatur, namentlich aber aus der volksliteratur, viele. Vergleiche noch aus einem italienischen liede das strophenende:

„Son il vostro servitor" —

und den strophenanfang:

„Se sei buon servitore . . .",

weiter im selben liede:

La testa fece un zombo,
E in mezzo alla casa andò.

Der nächste strophenanfang dazu:

In mezzo alla sua camera
Ci nascerà un bel fior . . .

In der vorletzten und letzten strophe findet sich ähnliches:

Fiore di Margherita,
Ch'è morta per amor.

[1]) In der kleinen sammlung aus dem Insel-Verlag s. 63.

Neuer anfang:

Sonate le campane
Ch'è morta Margherita,
È morta per amore,
È morta, non c'è più[1]).

Die innere nötigung solcher wortwiederholung, wie sie in allgemeinerer weise gelegentlich auch die größten genien beherrscht, fließt aus dem gesetze der beharrung, gleichzeitig vielleicht aus einem künstlerischen wohlgefallen. Man vergleiche übrigens aus dem Renaus de Montauban zum zeichen dessen, daß derartige wortbeharrung neben oder in den recommencements der französischen epen auch vorhanden ist, ende laisse XXVI (Michelant S. 28. v. 24 f.):

Tant qu'il vit Rossillon, le chastel bien basti,

wozu der anfang von XXVII lautet:

Cil vint a Rossillon, qui fu le duc Girart —

oder gleich den folgenden laissenübergang:

Apres si li bailla le brief à une part

und dazu den anfang der l. XXVIII:

Li dus reçoit le brief que ses freres envoia.

Schon bei diesen wortbeharrungen liegt es nahe, an formelle recommencements zu denken. Daß sie dahin übergehen, beweist ende XXXIV (Michelant S. 38, v. 20 ff.), v. 1418 f.):

„Naimes", dist l'emperere, „car nos partons de ci
Et alons encontre aus; ne soions atapé".

XXXV anfg., v. 1450 ff.:

Naimes et l'empereres et li autre baron
s'en partirent de l'ost, qu'il n'ot ocoison.
Et s'en vont contre aus qui vienent de randon.

2. Daß die handlung des strophenschlusses am nächsten anfange zu vollendeter handlung umgeformt, d. h. als zusammenfassung erscheint, ist auch nichts ungewöhnliches.

---

[1]) 'La bella Margherita' in: Egeria, Raccolta di poesie ital. pop. com. da Gugl. Mueller, pubbl. da O. L. B. Wolff, Lipsia 1829, p. 44, nr. 26. Siehe auch nr. 27. — Vgl. dazu auch Roese, Leb. Spinnstubenlieder, Berlin 1911, p. 26, und beispiele dazu passim; siehe ferner die litauischen lieder in Herders Stimmen der Völker in Liedern, I. buch, 14, 15, 18; 20, ebenfalls interessant, bietet doch etwas anderes.

Niemand nimmt anstoß daran, wenn es, wieder in den serbischen Liedern [1]), heißt:

Trefflich läßt die junge Frau sichs munden,
Alil einem Diener gleich bedient sie —

und wenn dann die neue strophe daran so anschließt:

Da sie nun am Mahle sich erlabet . . .

Floskeln wie 'als das schöne Mädchen dies vernommen' oder: 'als der Greis das sahe, Mustaph Aġa' [1]) sind derselben art. Wenige von den anfängen der 26 gesänge in Nalas und Damajantī schließen sich von solchen übergängen aus.

3. Gelegentlich wird einmal in einiger abänderung, von neuem standpunkte aus, ein und dasselbe ereignis erneut skizziert am anfange der neuen strophe:

Lenkt hinaus das Streitroß nach dem Marktplatz —

anfang der folgenden strophe:

Antreibt sie das Roß mit scharfer Peitsche . . .

Verbindung in den zwei ersten angegebenen richtungen ist häufig, in der letztgenannten kaum einmal anzutreffen. Da es ein bequemes auskunftsmittel ist, strophenanschlüsse sich auf diese weise — besonders mit einem logisch unterordnenden satze — sehr leicht finden und behalten lassen, wird sie von formell feinfühligen naturen, vor allem also vom kunstdichter, mehr gemieden als geliebt, von der breiten menge der nur auf das stoffliche ausgehenden reimer dagegen natürlich ausgeschlachtet. In nichtstrophischer dichtung oder auch in der prosa bieten erzählungsabschnitte, wie bemerkt, reichlich gelegenheit zu derartiger verknüpfung.

Ein teil der geschilderten altfranzösischen recommencements, besonders aber die zusammenfassungen, soweit sie nicht übertrieben lang sind, passen sich in eine der drei gruppen hinein.

Da die wiederholung am anfange der laissen bei den alten Franzosen oft hervortritt und verständige und verständliche kürze dabei nicht selten hinter einer schwülstigeren, ausgedehnten wiederholung zurücksteht, ist es eine unanfechtbare aber sehr einfache weisheit, von einer besonderen eigentümlichkeit des französischen epos zu reden, wie Dietrich gegenüber

[1]) Ebenda p. 67.

der damals herrschenden ansicht mit großem nachdruck in seiner arbeit getan hat. Es ist das eine tatsache, an der niemand rütteln kann, auch wenn ein paar epen sich aufzeigen lassen, die dieses charakteristikum der gattung durch eine eigenart ihrer individualität aufheben. Das unklare durcheinander, das die französischen chansons de geste trotz der vielseitigen wissenschaftlichen durchforschung in vielen beziehungen doch noch bieten, läßt heute eine solche allgemeine charakteristik durchaus zu. Die einzelarbeit an den epen muß noch in weitestem maße betrieben sein, ehe sich in umrissen das durcheinander in ein nach- bezw. nebeneinander löst, ehe zu erhoffen ist, daß sich schichtungen, deutliche abhängigkeiten und einflüsse des einen epos auf das andere schärfer erkennen lassen. Dann erst ist in einwandfreister weise auch von den recommencements und wiederholungsstrophen ein bild zu gewinnen. Dann erst ist für die gesamtheit der chansons de geste der sinn der erscheinung völlig offenbar: einmal, wie manches heute unverständliche aus der tradition, also historisch zu begreifen ist, und zweitens, wie weit der einzelne dichter bezw. bearbeiter das mittel der wiederholung (natürlich im zusammenhange mit anderen individuellen eigenheiten) als kunstgriff mit besonderer eigenart. wieweit er es schablonemäßig unter dem übermächtigen zwange der literaturgattung oder unter dem besonderer vorbilder aus der zahl der chansons de geste gebraucht hat. Kritische ausgaben aller epen sind die notwendige voraussetzung dazu, die heute erst bruchstückweise erfüllt ist. Solche textkritische und textgeschichtliche vorarbeiten haben schon Gröber, Nordfelt u. a. anlaß gegeben, über die wiederholungslaissen usw. erneut nachzudenken. Es sind dabei wichtige gesichtspunkte aufgestellt, und es ist dabei allerlei grundlegendes entdeckt worden. Namentlich Gröbers vergleichende betrachtung der Fierabrashandschriften und des älteren und des jüngeren Alexiusliedes hat ihn auf die richtige fährte geführt, die alle neuen untersuchungen nie aus den augen verlieren dürfen. Es war ein erfolg der keine mühen scheuenden kleinarbeit über die großzügigen epenhypothesen, mit denen die romantik und deren schüler — nicht nur die romanistischen — die chansons de geste erklären zu können meinten. Neben der illustrierung seines

oben angeführten satzes von der 'Eigentümlichkeit des epischen Stils der Franzosen' hat sich Dietrich der aufgabe unterzogen, eine geschichte — nicht nur ein verzeichnis — der forschungen über die afz. wiederholungen zu liefern. Auf seine darstellung, welche die einteilung der irrigen, älteren anschauungen in mehrere gruppen vornimmt, sei hier verwiesen.

Die bedeutung jener wiederholungen zu erfassen, welche die ch. d. g. im übermaß enthalten, wird man aus allen gegebenen einzelheiten das weltbild des dichters zu erschließen suchen, wie Voßler beim Rolandsdichter, und vielleicht finden, daß sich in den wiederholungen 'eine kräftige, urwüchsige Rhetorik' ausspricht, 'wie sie zu der streitbaren Frömmigkeit und zum Fanatismus paßt'. Man findet daneben vielleicht für andere epen völlig davon abweichende grundkräfte, für welche deren besondere wiederholungsformen der adäquate ausdruck sind. Wahrscheinlich aber wird sich bei der größten zahl von epen herausstellen, daß sie nur geistloser und saftloser nachahmung oder irgend einer äußeren freude an dieser technik ihre wiederholungen verdanken. Derartige tiefste ausdeutung, die der zukunft vorbehalten bleibt, läßt nur die allseitige behandlung jedes einzelnen werkes zu.

Ein vergleich der verhältnisse im epos mit denen im lyrischen liede führt auf eine gemeinsamkeit. Der epischen erzählung liegt der regel nach die form der strophenkette [1]) zu grunde, aber es scheint bemerkenswert, auf die ähnlichkeit der wiederholungen, namentlich der umfangreicheren, mit dem strophenkreis aufmerksam zu machen. Saran hat für den strophenkreis auch in der lyrik abfällige worte, denen man nur bedingt wird beistimmen können. Es mag für das lied — bei seiner verhältnismäßig stark intuitiven herkunft — recht wohl erlaubt sein, daß gleich von der ersten zeile ab der kern so vollendet und abgeschlossen ist, daß alles weitere nur ein ausführen, ein neu-wenden, ein inniges betrachten bleibt. Weil eine solche dichtweise allein im lyrischen liede volle berechtigung haben kann, sehe ich auch in den wiederholungsversen und laissen der ch. d. g. wenigstens ein lyrisches element. Wo, z. b. in einigen dreiheiten des Roland, deutlich die

[1]) Siehe Saran in 'Hartmann v. Aue als Lyriker', Halle 1889.

stimmung herrschend ist, wird dieses element besonders merklich.

2. Die möglichen Grundlagen.

Obwohl derjenige, der sich mit dem einzelnen epos eingehend nach allen seiten befaßt, vielleicht feststellen wird, daß die anwendung der wiederholungen wertvoller ausdruck einer künstlerischen persönlichkeit ist, muß doch aus der weiten verbreitung der erscheinung geschlossen werden: es liegt eine gemeinsamkeit vor, die hauptsächlich als eine handwerksmäßige zutat, als angelerntes, nachgeahmtes mittel, die laissen zusammenzuschließen und dem autor mit hilfe der schablone die arbeit bequemer zu machen, anzusehen ist. „Im Mittelalter lag allem Künstlerischen das Handwerk, die planmäßige Übung und Schulung zugrunde," sagt Konrad Burdach in 'Deutsche Renaissance' [1]). Und die recommencements und wiederholungslaissen sind einzuordnen als typische formen, d. h. an einer stelle, an der nach Burdach sonst die gleichmäßigkeit sich weniger findet. Er fährt nämlich a. a. o. wie folgt fort: „Das Gleichmäßige, Typische der Gedanken und Motive, weniger der Formen, täuscht uns durch den Eindruck des Volksmäßigen, Unbewußten. Aber dieselbe Gleichmäßigkeit, dieselbe typische Eintönigkeit erscheint in der mittelalterlichen Theologie, in aller mittelalterlichen Wissenschaft."

Man hat einesteils ohne zweifel im geiste des mittelalters die ganze, so merkwürdige tatsache von recommencement und wiederholungslaisse begründet zu sehen. Soviel verwandte züge sonst die epischen lieder der Slaven haben, die besondere französische form des mittelalters bleibt eigener art. Ist diese nun freilich innerhalb der mittelalterlichen geistesverfassung, deren spuren mit recht auch bis in eine poetisch-technische tradition hinein gesehen werden dürfen, recht wohl zu begreifen, ihr fortleben durch mechanisches festhalten uud weiterentwickeln als den menschen jener zeit höchst angemessen und nicht schlechthin für sämtliche epen als pflege des unsinnigen oder des geschmacklosen zu bezeichnen, dann ist damit doch

[1]) Deutsche Abende im Zentralinstitut für Erziehung und Unterricht, 4. Vortrag, 2. verm. Auflage, Berlin 1918, p. 12.

die erklärung ihrer entstehung, eine feststellung darüber, wie sich der geist, die dichtung der menschen in so eigenartiger weise festlegen und verrennen konnte, noch nicht gegeben.

a) Volksmäßige Kunsttechnik.

Burdachs angeführte worte warnten, in der gleichmäßigkeit der mittelalterlichen motive etwas volksmäßiges zu sehen. Und doch wird immer derjenige von den chansons de geste etwas richtiges sagen, der in dieser umständlichen, uneleganten und repetierenden art zu erzählen den volkstümlichen charakter hervorhebt. Wohl ist die anschauung Steinthals von dem volksepos, an dem der volksgeist dichtet, romantisch und längst als irreführend erkannt. Aber die welt, in welche die chansons de geste hinleiten, ist unzweifelhaft dem auffassungsvermögen der breiten menge ganz anders angepaßt und schon durch den behandelten nationalen stoff vertrauter als die welt des höfischen romans. Es kann kaum eine täuschung sein, wenn man volkstümlichkeit in der art des erzählens, in den übertreibungen, ermahnungen an die hörer zu erkennen glaubt. Als spiegelbild der ehrgeizlosen, naiven art des spielmannes, eines mannes, der mit dem volke in nächster verbindung steht, läßt sich die antecipation durchaus verstehen. Ganz derselben sphäre des gemächlichen erzählens, des wohlgefallens an nochmaliger rückschau über glücklich vollendete erzählungspartien angehörig ist das resümieren. Und besonders deshalb darf es für berechtigt gelten, eine volksmäßigkeit in den wiederholungen des heldenepos zu sehen, weil das recommencement im französischen volksliede[1]) sich in großer ähnlichkeit nachweisen läßt. Es gibt lieder, die das recommencement von strophe zu strophe genau durchführen. Voretzsch zitiert[2]) ein solches modernes französisches lied aus der mal-mariée-gattung, einer Tiersotschen sammlung entstammend, und die 'Chansons populaires des XVe et XVIe siècles' der Bibliotheca romanica[3]) enthalten z. b.

---

[1]) Daneben im deutschen und sonst, freilich ungezwungener und seltener.

[2]) Einführung in die altfranzösische Literatur, 2. Auflage, Halle 1913, p. 190; das erwähnte lied steht daselbst p. 166 anm.

[3]) Nr. 190—192, hgg. v. Th. Gerold.

eine große zahl hergehöriger volksliedchen. Es sei gestattet, aus dem genannten bändchen die ersten strophen von lied XIII anzuführen, die folgendermaßen lauten:

1. Nous estions troys jeunes fillettes qui toutes trois avions amy
   Dont j'en estoys la plus jeunette de mes amours ne peuz jouyr.
2. Dont j'en estoys la plus jeunette de mes amours ne peuz jouir.
   Je m'en allay au bois seulette et sy n'en savoys le chemin.
3. Je m'en alloys au bois seulette et sy n'en savois le chemin.
   Tant l'ay cherchée que l'ay trouvée dessoubz ung aubépin fleury.
4. Tant l'ay cherchée que l'ay trouvée dessoubz ung aubepin fleury.
   Et je la prins par sa main blanche, elle m'a dit: 'Mon bel amy'...

Derartig geht das lied, im ganzen 14 strophen, weiter fort.

In solcher reinheit treten die recommencements der volkslieder meist nicht hervor. Ähnlich wie in dem von Voretzsch zitierten beispiele haben sich meist refrains und gegenrefrains angehängt. Lied VII der Chans. pop. (Bibl. rom.) ist ein weiterer fall aus der großen zahl anderer:

1. Allons, allons gay, gaiement ma mignonne,
   allons, allons gay, gaiement,
   vous et moy, vous et moy.
   Mon père a faict faire ung chasteau,
   Il est petit, mais il est beau,
   gaiement ma mignonne,
   allons, allons gay, gaiement ma mignonne.
2. Allons, allons gay, gaiement ma mignonne,
   allons, allons gay, gaiement,
   vous et moy, vous et moy.
   Il est petit, mais il est beau,
   D'or et d'argent sont les creneaulx,
   gaiement ma mignonne,
   allons, allons gay, gaiement ma mignonne.
3. Allons, allons gay, gaiement ma mignonne,
   allons, allons gay, gaiement,
   vous et moy, vous et moy.
   D'or et d'argent sont les creneaulx,
   Le roy n'en a point de si beau,
   gaiement ma mignonne
   allons, allons gay, gaiement ma mignonne.
4. Allons, allons gay, gaiement ma mignonne,
   allons, allons gay, gaiement,
   vous et moy, vous et moy.
   Le roy n'en a point de si beau;
   Et si a trois beaulx chevaulx,

gaiement ma mignonne,
allons, allons gay, gaiement ma mignonne.

5. Allons, allons gay, gaiement ma mignonne,
allons, allons gay, gaiement,
vous et moy, vous et moy.
Et si a trois beaux chevaulx:
L'ung est gris, l'autre moreau,
gaiement ma mignonne,
allons, allons gay, gaiement . . .

und so fort (11 strophen).

Auf übereinstimmungen zwischen gewissen formen in der romanischen kunst-, besonders aber volkspoesie und den recommencements im französischen epos hat schon Stengel[1]) aufmerksam gemacht, ja er hat die vermutung ausgesprochen, daß diese übung aus der lyrik ins epos übertragen sei. So gern man die ähnlichkeit in irgend einen zusammenhang verwandelt sehen möchte, sichere gründe, die das erhärten könnten, sind kaum beizubringen. Besteht freilich überhaupt eine abhängigkeit, dann ist die wahrscheinlichkeit, daß das in allen volksschichten heimische volkslied auf die chansons de gestedichtung, die nur in bestimmten kreisen gepflegt wurde, abfärbte, natürlich größer als etwa umgekehrt die wahrscheinlichkeit einer beeinflussung des lyrischen lieds durch die ch. d. g. Im übrigen ist die verschiedenheit der erscheinungen im volksliede von denen des epos immerhin bemerkenswert: die französischen volkslieder, soweit sie den gebrauch angenommen haben, fügen in jeder strophe zu der aus der vorigen übernommenen eine neue zeile[2]), die im anfang der nächsten strophe den wiederholungsvers bildet. Dieses schema, belebt höchstens noch durch eine oder mehrere refrainzeilen, wird genau durchgeführt und dadurch von dem ganz zwanglosen und lässigen gebrauch bei den ependichtern unterschieden. Diese streben eine bindung mit recommencement in viel geringerem maße an. Nicht jede laisse muß sklavisch gerade mit recommencement angeschlossen sein; es bleiben als mittel zur anschließung noch zahlreiche andere möglichkeiten: zusammenfassungen,

[1]) Gröbers Grundriß der rom. Philologie, II, 1, p. 77 § 171 und p. 79 § 175.

[2]) Selten sind es mehr als eine.

kürzere und längere, ferner allgemeine laissenanfänge verschiedener art, gleichanfänge. Auch die wirkung der wiederholungslaissen, besonders soweit sie auch als recommencements anzusehen sind, ist eine ähnliche. Selbst wenn man alle diese bindemittel mit Nordfelt als recommencements im weiteren sinne auffassen wollte, ergäbe sich doch nicht jene bei einzelnen französischen volksliedern durchgeführte regelmäßigkeit.

Auch im romanischen kunstliede des mittelalters, insonderheit bei den trobadors[1]), hat sich eine den in den chansons de geste, mehr aber den im französischen volksliede gebrauchten recommencements ähnliche form herausgebildet. Die damit ausgestatteten strophen werden in den Leys d'amors I, 280 als *coblas capfinidas* bezeichnet. In ihnen wird das schlußwort der strophe am anfange der folgenden wieder aufgenommen, auch die ausgedehntere art, mehrere worte oder den ganzen letzten vers[2]) zu wiederholen, ist gebräuchlich.

Die *coblas capfinidas* sind unter den altprovenzalischen liedern nicht selten. Meist ist dann die verbindung zwischen allen strophen durchgeführt. Doch existieren auch fälle, in denen sie zwischen zwei oder mehreren strophen fehlt, während sie zwischen den anderen vorhanden ist: Peire Cardinal, Lexique roman I, 440, Albert von Sisteron, Mahn Ged. 183 bieten beispiele dafür. Wie dem trobador die liedform ganz zum spiel wurde, macht der umstand recht deutlich, daß von Uc Brunet (Raynouard V, 219) das strophenbindende prinzip sogar auf die versübergänge übertragen wurde, so daß es dort heißt:

En est son faz chansoneta novelha
novelha es, quar ieu chant de novelh;
de novelh ai chauzida la plus belha
belh en totz sens . . .

Solche scherze sind virtuosenkünstelei[3]). Es ist aber mehr als eine haltlose behauptung, wenn man die form der *coblas*

[1]) Siehe die von Stengel für andere roman. literaturen a. a. o. p. 79 vereinigten literaturangaben.

[2]) Selten zwei verse: vgl. Bartsch, Die Reimkunst der Troubadours. Jahrb. f. rom. u. engl. Lit. I, p. 178 ff. (1859).

[3]) Und doch ist verwandtes in der volksliteratur der Südbalkanvölker zu finden, siehe Dieterich, Zeitschr. d. Ver. f. Volksk. 12, p. 408.

capfinidas in ihrer entstehung auf ein volksmäßiges element zurückführt. Es eignete sich vorzüglich zum schematisieren und künsteln, weshalb die wahl der trobadors wohl gerade auf diese einzelheit aus dem großen vorrat volksmäßigen materials gefallen ist. Wenn dagegen der höfische versroman kaum neigung zeigt, das prinzip anzunehmen, so darf hieran der neumodische sprechvers schuld sein, während für recommencement in volkslied, volkstümlichem epos und minnelied der einfluß der melodie die gemeinsame unterlage bietet.

In der überaus wertvollen rezension, die Gröber über die abhandlung Dietrichs schrieb[1]), wurde ein anderer ausgangspunkt der recommencements und wiederholungslaissen angenommen, nämlich das kurze recommencement, mit Gröberschem ausdruck: grammatische dittologie benannt. Die funktion, die diese dittologie im 'französischen epischen Lied der ersten Epoche' erfüllt habe, die dann verkannt und im späteren epos häßlich übertrieben und verzerrt sei, soll, wie sie Gröber an ein paar beispielen aus Roland, Charlemagne und Alexius demonstriert, eine durchaus logische gewesen sein. Die darstellung in hauptsätzen überwiegt im überlieferten Roland noch gegenüber der in unterordnenden sätzen. Das wird mit ziffern illustriert und ist auch ohne statistik nicht nur aus der lektüre der älteren epen ein geläufiges, sondern auch ein a priori einleuchtendes moment. Hauptsätze treten noch vielfach für die bezeichnung von gedankenunterordnungen ein; heute würden sie mit partizipial-, relativ-, temporalsätzen etc. wiedergegeben werden. Das ursprüngliche recommencement wird demnach im anschluß an beispiele der überlieferten Roland- und Alexiustexte hingestellt als ein verständliches, grammatisches mittel, gewisse logische verbindungen, die sätzen mit *als*, *nachdem* usw. entsprechen, zwischen den stropheninhalten herzustellen.

Daß diese logische bedeutung des recommencements im engeren sinne bei den chansons de geste, wie sie uns erhalten sind, keine entscheidende rolle spielt, ergibt ein blick auf die in kapitel II erfolgte darstellung. Sie alle leiden nun freilich unter der 'depravation', wie Gröber es ausdrückt; will man

[1]) Ztschr. f. rom. Ph. 6, 492 ff.

einen logischen zusammenhang aus ihnen herausholen, so kann es tatsächlich in manchen fällen noch geschehen, aber er ist oft derartig gekünstelt, daß man ihn nicht als wirklichen entstehungsgrund ansehen darf. Mancherlei, u. a. reden, die wieder aufgenommen werden, könnten überhaupt auf diese weise nicht erklärt werden. Gröber mußte dementsprechend beispiele 'klassischen' gebrauches sehr bedachtsam auswählen, alles was nicht der vorgefaßten meinung entsprach, blieb als nachgewuchertes unkraut ohne berücksichtigung. Der besonderen kategorie der zusammenfassungen jedoch, die am ehesten noch sein system zu stützen vermöchten, tut er keine erwähnung.

Nach Gröber bestand das recommencement demnach anfangs nur in einer grammatischen doppelten redeweise (dittologie), in einer logischen anknüpfung in hauptsatzform, die den sinn eines nebensatzes hatte; mit der zeit erst wäre ein nichtlogisches verfahren, dessen grundzug dem triebe lässiger geisteskräfte zur last fällt, in größter ausdehnung bis zur geschmacklosigkeit übertrieben, daraus geworden. Mit einer solchen entwicklungsreihe des epischen liedes sind verhältnisse des volksliedes zu vergleichen. Das vom 15. jahrhundert ab reichlich erhaltene, bis heute lebende material bietet eine menge beispiele, wie deren oben angeführt wurden. Es muß betont werden, daß es sich um eine in erheblichem maße durch musikalische bedürfnisse und die beim singen besondersartige gemütslage hervorgerufene, nicht-logische art von wiederaufnahme des strophenendes handelt. Schon in der ältesten französischen volksliteratur, vor der mitte des 13. jahrhunderts, finden sich, vereinzelt freilich nur, recommencements, die noch stärker als die jüngeren sich denen der chansons de geste an die seite stellen. In einigen chansons à toile, die freilich epische züge tragen, verbindet sich genau wie in den epen, d. h. nicht regelmäßig, sondern nur gelegentlich eine strophe mit der anderen dadurch, daß ihre endzeilen wörtlich oder nahezu wörtlich als anfangszeilen wiederkehren. Siehe das frauenlied I, 6 der Bartsch'schen sammlung [1]).

A Bele Yolanz en chambre koie
sor ses genouz pailes desploie:

[1]) Altfranzösische Romanzen und Pastourellen, Leipzig 1870, p. 9.

co'st un fil d'or, l'autre de soie.
sa male mere la chastoie.
v. 5 'chastoi vos en, bele Yolanz.

B Bele Yolanz, je vos chastoi:
ma fille estes, faire lo doi.'
'ma dame mere, et vos de coi?'
'je le vos dirai per ma foi:
v. 10 chastoi vos en, bele Yolanz'.

C 'Mere, de coi me chastoiez?
est ceu de coudre ou de taillier,
ou de filer ou de broissier?
ou se c'est de trop somillier?'
v. 15 'chastoi vos en, bele Yolanz?

D Ne de coudre ne de taillier
ne de filer ne de broissier,
ne ceu n'est de trop somillier;
mais trop parlez au chevalier.
v. 20 Chastoi vos en, bele Yolanz?

E Trop parlez au conte Mahi,
si en poise vostre mari:
dolanz en est, jel vos affi.
nel faites mais, je vos en pri.
v. 25 chastoi vos en, bele Yolanz.'

F 'Se mes mariz l'avoit jure,
et il et toz ses parentez,
mais que bien li doie peser,
ne lairai je oan l'amer.'
'covegne t'en, bele Yolanz.'

Die bindungen zwischen A, B, C, D, E sind nicht von der art der grammatischen dittologie, die Gröber in den chansons de geste für das ursprüngliche hält. Unlogisch freilich sind sie nicht gerade, es sind wiederholungen der zwischen mutter und tochter gewechselten worte, die den zögernden ton der für beide teile peinlichen aussprache vorzüglich zum ausdruck bringen. Aber es ist deutlich auch die freude am beharren, am gleichmäßig oder sehr ähnlich wiederkehrenden wort. Die objektive feststellung in A: *sa male mere la chastoie*, wird in B als rede der mutter aufgenommen: *Bele Yolanz, je vos chastoi*; aus B die vorletzte zeile[1]) wird in C ganz ähnlich als eingangszeile gebraucht; aus C kommen

[1]) Refrain nicht mitgezählt.

die drei letzten verse am anfang von D wieder und aus D die letzte ist in E die erste zeile. Nur die letzte strophe (F) lehnt sich nicht mit hilfe eines recommencements an die vorletzte an.

Das lied I, 6 ist das einzige gute beispiel. Schon hier scheint freilich die neigung fast durchgedrungen, die in einem teile des späteren volksliedes ebenso wie in den *coblas capfinidas* der trobadors sich herausbildete, das recommencement für jede strophe (ähnlich dem refrain) als unerläßlich gelten zu lassen — nur die letzte strophe ist, wie wir sahen, dem zwange noch entzogen.

In dem liede Bartsch I, 7 steht eine art recommencement zwischen strophe 1 und 2, wenn es heißt:

v. 2 d'un boen samiz une robe cosoit,
a son ami tramettre la voloit.

Es folgen drei zeilen refrain — dann:

v. 7 Bels dous amis, or vos voil envoier
une robe par mout grant amistie.

Wieder wie oben ein fall: erst objektiv erzählt, dann dasselbe als aussage einer person gefaßt.

In Bartsch I, 33 ereignet sich das unicum, daß die neue strophe den zweiten vers des refrains wiederholt. Vgl. v. 3 ff.

en pouc d'oure oi une voix serie
louc un vert bouset pres d'une abiete.
Refr. { 'je sant les douls mals leis ma senturete.
{ Malois soit de deu ki me fist nonnete.
Ki nonne me fist, Jesus lou maldie.
Je di trop envis . . .'[1])

Eine recommencementartige verbindung findet sich schließlich auch zwischen 1. und 2., 2. und 3. strophe des liedes Bartsch I, 40.

Nicht als Gröbersche grammatische dittologie, sondern aus dem gesetze der beharrung und zugleich einem vergnügen an daraus folgendem doppeltsagen zu strophenbeginn sind in

[1]) Dazu ist die verknüpfung zu vergleichen, die in der Chastelaine de Saint Gille zwischen refrain und strophenanfang besteht, derart daß der anfang regelmäßig in freier weise den refrain wiederholt. Sie wird von Schultz-Gora, Zwei afz. Dichtungen[3], 1916, p. 21 ff., in zusammenhang mit den provenz. *coblas capfinidas* gestellt.

den volksliedern der alten zeit die recommencements zu verstehen. Anzuerkennen ist, daß — wie scheint immer — zweimaliger ausdruck auch zweimaliger rede oder handlung, nicht, wie im epischen recommencement so gewöhnlich ist, zweimaliger ausdruck einmaliger rede oder handlung entspricht. Allmählich muß die freude am wiederholen schlechthin so groß geworden sein, daß sie ganz in den vordergrund trat, der schall alles wurde, der sinn nichts mehr bedeutete; es mag vielleicht irgend ein originelles, sehr verbreitetes lied durch diese seine eigenheit dafür gesorgt haben, daß die nicht schlechtweg törichte lust am beharren der handlung im strophenanfang, die das gedächtnis so vortrefflich entlastete, zu einer durchgehenden schematisierung einer großen anzahl volkslieder — in zweizeilern — führte, wie sie nun bis auf den heutigen tag anzutreffen ist. Nicht zu vergessen ist, daß diese verschlingung sich breit gemacht hat im schatten — der melodie, sodaß die grellen lichtstrahlen der logik ihr nichts anhaben konnten.

Irgend ein bündiger schluß ist aus einer nebeneinanderstellung der beiden reihen, der verhältnisse im epischen und derer im lyrischen liede nicht zu ziehen, schon deshalb nicht, weil beide nicht gleiche zeiträume umfassen. Die ältesten epen sind überliefert aus dem 11. jahrhundert, die volkslieder erst 100 jahre später. Immerhin büßt angesichts der lyrischen verhältnisse die stark unterstrichene behauptung Gröbers, das recommencement sei im anfang auf logischer grundlage entstanden, manches von ihrer annehmbarkeit ein. Könnte Gröber die 'klassizität' jener ersten epoche der heldendichtung nicht zu sehr überschätzt haben, wenn er trotz gleichmäßig vorhandenem für und wider im späteren (d. h. erhaltenen) epischen und trotz vorwiegend entgegenstehendem volksliedmaterial doch einen rational und logisch einwandfreien ausgangspunkt des recommencements annimmt? Es sei natürlich ganz abgesehen davon, daß es eine strittige ästhetische würdigung ist, in dem logisch klaren, logisch gerechtfertigten ein anzeichen von 'klassizität' zu erblicken.

Die entwicklungslinien, die infolge mangelhafter positiver daten für den gebrauch des wiederholenden laissenanfangs in den chansons de geste gezogen werden können, ohne daß eine ganz wiederlegt werden könnte, sind drei verschiedene. Vor

allem ist daran, daß eine eindeutigkeit unerreichbar ist, die unklarheit über die anfänge der chansons de geste überhaupt schuld.

Die erste möglichkeit ist folgende: es mag in alter zeit die chanson de geste eines dichters, welche originellerweise das recommencement als stellvertretung für unterordnende sätze, also in logischer strenge gebrauchte, sehr verbreitet gewesen sein. Das mündliche fortleben entkleidete dann die wiederholungsformen des liedes ihrer logik, und man hat sie darauf aus wohlgefallen an der wiederaufnahme, der freude am refrain vergleichbar, auf andere lieder angewendet und andere chansons de geste mit hilfe des schemas ganz neugebildet: so ließe sich im allgemeinen gänzlich auf Gröbers gedankengang aufbauen. Damit vertrüge sich auch, daß diese übertragung eines nichtlogischen wiederanfangens erst aus einem volksliede lyrischer art erfolgt sei, obwohl dafür zeugnisse fehlen. Höchstens kann an das vorhandensein eines lyrischen elementes in aller wiederholungsform erinnert werden, wie oben unter hinweis auf den strophenkreis entwickelt wurde.

Es besteht daneben aber eine zweite möglichkeit. Bei dieser muß eine vorfrage erörtert werden, auf welche die antwort nicht sicher zu geben ist. Wenn auch einzelne chansons de geste von hochstehenden dichtern, sagen wir kunstdichtern, verfaßt sein mögen, ist das bei der großen masse, bei der allgemeinheit der fall? Vor allem, sind die chansons de geste, genauer, ist der ausgangspunkt der chansons de geste ein 'gefallener engel' d. h. ein kunstepos gewesen, das in dem munde der berufssänger an wert und würde verloren hat, dann auch wohl dort nachahmungen mit anderem stoffe, fortsetzungen verwandter art usw. erzeugte? Oder — die frage stellt sich gebieterisch — ist es mit dem epos doch wie mit dem volksliede: gibt es nicht nur kunstepen in spielmannsmunde (wie kunstlieder im volksmunde), sondern gibt es, vor allen dingen am anfange, als ausgangspunkt, epen von autoren ohne höhere bildung, ohne künstlerischen ehrgeiz? Nur wenn man die frage bejaht, das nationalepos also in der niederung, in relativ ungebildeten schichten entstehen läßt [1]), hat es sinn.

[1]) Was alle solche erörterungen so schwer macht und dem widerspruch raum läßt, ist letzten endes die tatsache, daß lediglich der bildungs-

die folgende zweite möglichkeit zuzugestehen. Dann freilich ist es ebensogut denkbar, daß der erste anfang des wiederholens um logik unbekümmert aus einem wie oben bei der chanson à toile gekennzeichneten triebe heraus entstanden ist, welcher der freude und dem nutzen der beharrung entspringt und daß es erst eine spätere stufe ist, wenn die vorhandenen formen von höherstehenden dichtern (auch spielleuten) in logischer weise (Gröbersche beispiele, zusammenfassungen) verwendet wurden. Dann ist nicht in die logische gebrauchsweise des epos erst die nicht-logische aus depravation oder aus dem volkslied hineingeraten, sondern chanson de geste und volkslied sind miteinander gegangen, und erst sekundär haben die chansons de geste einen teil der wiederholungen logisch befriedigend verwendet.

Am wahrscheinlichsten ist eine dritte möglichkeit, nicht weil sie ein mittelweg ist, sondern mehr deshalb, weil sie weniger prinzipiell, mehr deshalb, weil sie vielseitig ist wie stets die wirklichkeit: daß nämlich die beiden repetitionsarten, erstens die mehr dem echo vergleichbare, aus freude am beharren wiederholende und zweitens die mehr logische schon von einer sehr frühen zeit an nebeneinander gestanden haben, und daß darauf denn auch der unterschied zwischen recommencements und zusammenfassungen hindeutet. Das nichtvorhandensein der verschiedenen ins treffen geführten beeinflussungen oder eigenwandlungen kann freilich von dieser dritten position nicht erwiesen werden. Im allgemeinen weisen, soweit es sich um die erhaltenen fassungen der chansons de geste handelt, nicht nur die große zahl der reinen zusammenfassungen, sondern auch die vielen verbindungen von zusammenfassung und recommencement am laissenanfange auf ein vorwaltendes logisches prinzip der verknüpfung, während demgegenüber die zahl reiner recommencements und der gleichanfänge zurücksteht. Es ist endlich nicht ohne reiz, die verschiedene entwicklung zu betrachten, die volkslied und chanson de geste genommen haben: in beiden sucht sich eine im anfang

---

stufe und dem selbstbewußtsein nach graduell verschiedene dichter dem wesen nach verschiedenes produziert haben sollen: kunstepos und 'volks'-epos etc. — Was besagt 'graduell', was 'Wesen'?!

sicher nur fakultative strophenbindung[1]) obligatorisch zu machen. Das geschieht mit erfolg durchschlagender art in einem teil der volkslieder, während der andere fast ganz frei bleibt; nicht völlig durchgeführt, aber in allen exemplaren der gattung wenigstens spurenweise vorhanden, dazu in die verschiedensten spielarten zersplittert ist die tendenz in den chansons de geste.

Die wurzel des recommencements bleibt damit dunkel und immer nur durch vermutung beleuchtet. Daß es zum mindesten frühzeitig ein volkstümliches element gewesen ist, weil es sich einfach handhaben ließ und eine sogar von den trobadors aufgegriffene spielerei wurde — für den spielmann eine bequeme art der strophenanknüpfung, für den trobador etwas ähnliches wie für den lateinschüler ein palindrom oder anagramm — das steht außer frage.

b) Germanische Herkunft.

Die these von der germanischen herkunft der französischen nationalepik wird immer einen anziehenden punkt in der frage nach den anfängen der chansons de geste bilden. Auf die in den letzten jahren vor dem weltkrieg besonders durch Bédiers und Taverniers untersuchungen gegen die germanische einwirkung gerichteten angriffe hat Voretzsch[2]) entschieden geantwortet. Ein verzicht auf vorwiegend nach alten wurzeln und anfängen grabende arbeit[3]) war erfreulich, begrüßenswert der versuch, die chansons de geste des 11. jahrhunderts voll und ganz als solche des 11. jahrhunderts, als kinder ihrer zeit zu verstehen, aber die tatsächlich vorliegenden alten beziehungen zur deutschen heldensage und mythologie durften dabei nicht gänzlich weggeleugnet werden — auch wenn sie oft nur aus schwachen und farblosen resten bestehen. Wegen des zusammenhanges, der letzten endes doch mit der germanischen vorzeit und geschichte nicht fehlt, ist die frage aufzuwerfen, ob vielleicht in den recommence-

[1]) Beispiel: die chanson à toile, ein volkslied, vielleicht mit einfluß der chansons de geste, Bartsch I, 6; s. o.

[2]) Herrigs Archiv f. d. St. d. n. Spr. N. F. 34, p. 306 (1916).

[3]) Die gelegentlich groteske auswüchse getrieben hat.

ments und ähnlichen wiederholungen ein erbe aus der germanischen zeit zu sehen ist. Das ist bisher, soviel ich sehe, nur zweimal, und beidemal nicht mit viel erfolg geschehen. Für eine spezielle form der wiederholung, nämlich für die laissendreiheiten, hat Tavernier[1]) ein beispiel aus den 'Altdänischen Heldenliedern'[2]) zitiert und auf die ähnlichkeit, die im aufbau zwischen laissendreiheiten des Roland und drei zusammengehörigen strophen der dänischen lieder besteht, hingewiesen. Die normannische heimat Turolds schien Tavernier eine brücke für seine annahme, die er jedoch nur sehr vorsichtig äußerte.

Nicht glücklicher war das unternehmen F. Lindners[3]) die altenglische epik mit dem Rolandsliede zu verknüpfen. Dazu findet er acht punkte zusammen, metrischer, syntaktischer und erzählungstechnischer art, die sämtlich nicht sehr beweiskräftig sind. Er fühlt das offenbar selbst, wenn er in den wiederholungslaissen, deren ähnlichkeit mit den verhältnissen im altenglischen epos recht mäßig ist, die hauptwirkung des altenglischen epos auf das Rolandslied sieht. Spaltung eines gedankens in seine teile ist für Lindner das wesen der altfranzösischen wiederholungslaisse wie der angelsächsischen variation. Er wendet sich gegen die älteren forscher, die verschiedene schichten von dichtung in den wiederholungen nebeneinander liegen sahen (cf. Roland laissen CCX und CCXI: *Ais* und *Laon*). Wenn Lindner dann auf grund des satzes schlüsse zieht: „denn die Annahme scheint mir gänzlich ausgeschlossen, dass zwei verschiedene Völker unabhängig voneinander auf dieselbe, doch immerhin ungewöhnliche, poetische Figur verfallen sein sollten", so ist dem entgegenzuhalten, daß diese idee zwar für den philologen immer etwas allzu bestechendes an sich hat, daß die ausführungen aber zu allgemein gehalten sind. Die schwierigkeit käme erst, wenn man versuchte, den vergleich wirklich bis ins einzelne durchzuführen. U. a. müßte festgestellt werden, ob die recommencements und zusammenfassungen sich in gleicher weise auf germanische rechnung

[1]) Ztschr. f. S. L. 36, 81.

[2]) ed. Wilh. Grimm 1811, p. 382.

[3]) Die Chanson de Roland und die altenglische Epik. Rom. Forsch. VII, p. 557 ff.

setzen ließen oder ob die ableitung nur wiederholungslaissen im engeren sinne umfasse. Man dürfte ferner die gebundenheit der französischen wiederholung an die laissenübergänge nicht aus dem auge verlieren.

Taverniers dänische hypothese galt besonders der entstehung der laissendreiheit im Rolandsliede, Lindners versuch den laisses similaires mehr im allgemeinen. Es wurde im I. kapitel ausgeführt, daß selbst bei den kurzen recommencements eine übereinstimmung mit den germanischen variationen nicht abgeleugnet werden kann, und hier soll eine nebeneinanderstellung davon eine deutlichere anschauung geben. Wenn es z. b. Hervis de Metz VII anfg., v. 258f. heißt:

La damoisele qui tant fist a loer
Fist son enfant mourir et alever.
Quant ot XII ans, moult fu biax bacelers —

wozu das vorige laissenende, v. 256f. lautet:

La damoiselle fist son enfant nourir;
Quant ot .VIII. ans, si fu grans et furnis —

so vergleicht sich das sehr wohl einem germanischen beispiel:

„Ich würde es dir geben, wäre es von gold || und es dir reichen, wäre es auch von silber."

Abgesehen davon, daß die variation bei den alten Franzosen seltsamerweise an die strophenübergänge ankristallisiert wäre, bliebe wegen der recommencements noch etwas anderes zu erwägen. Hat es überhaupt wert, die frage aufzuwerfen, ob der ausgangspunkt des recommencement wirklich die variierung des laissenschlusses im folgenden anfange gewesen sein kann, oder ob diese erst eine sekundäre erscheinung war? D. h.: war die variierung nicht vielmehr die allmähliche verschiebung eines ursprünglich reinen wiederholens? Man denke an die völlige identität, die bei der wiederholung des endverses oder der endverse am anfang der folgenden strophe im lyrischen volksliede herrscht — von dem man die recommencements der chansons de geste bei zusammenhang mit germanischer variation anscheinend völlig zu trennen hätte — z. b. im oben zitierten liede:

. . . . . .
Dont j'en estoys la plus jeunette
de mes amours ne peuz jouir.

Dont j'en estoys la plus jeunette
de mes amours ne peuz jouir
. . . . . .

Stellte sich zunächst unter dem drucke der assonanzverschiedenheit zweier aufeinanderfolgenden laissen in dem wiederholenden teile die abweichung des schlußwortes und von dieser geringen variation ausgehend erst eine immer größere ein? Dann wäre die variation nicht ursprung, sondern ergebnis, das den zeilenschluß betreffend in allen fällen vorhanden ist, in vielen noch darüber hinausgeht.

Es müßten also schwerwiegende gründe vorgebracht werden, ehe die vermutung eines alten zusammenhanges mit der germanischen variation größere oder geringere festigkeit gewinnen könnte. So spricht eine starke wahrscheinlichkeit dagegen. Diese kann sich auf die tatsache stützen, daß in dem erhaltenen epenmaterial neben den recommencements und wiederholungslaissen, die als variierungen[1]) in vielen fällen angesehen werden können, die zusammenfassungen das rein verbindende element der laissenverknüpfung in den vordergrund treten lassen. Darum wird man auch berechtigt sein, den gleichen sinn in der entstehung des recommencements zu erkennen. Die wahrscheinlichkeit, daß dieses prinzip der laissenverbindung ursprünglich vielleicht infolge einer heterogonie der zwecke aus germanischer variierung hervorgegangen sei, scheint ferner zu liegen als die andere wahrscheinlichkeit, daß gerade die unmittelbare lust am ausruhen, am beharren, von der melodie getragen — also das gegenteil von neu-wenden, anders-wenden — den ausgangspunkt wie die ursache der ausgedehnten fortbildung gegeben hat.

Zusammen mit germanischen variationen und sonstigen erzählungseigentümlichkeiten, die auf gedankenverschlingung. wiederholung und dergleichen beruhen, hat Richard Heinzel[2]) bei der besprechung von Ten Brinks untersuchungen zum Beowulf (Straßb. Quellen und Forschungen 62) auch der verhält-

[1]) Die ältere forschung gebraucht für wiederholungen vielfach den ausdruck 'Variante'.

[2]) Anzeiger für deutsches Altertum XV, 154 ff.

nisse in den französischen epen gedacht. Allerdings beabsichtigt er durch angehäufte beispiele mehr ein bild der großen verschiedenheit des mittelalterlichen von dem modernen erzählen zu geben; über kausale zusammenhänge zwischen altenglischer variierung und den wiederholungsstrophen der chansons de geste oder etwa weiterhin zwischen diesen und der mittelhochdeutschen spielmannsdichtung, Alphart, Rabenschlacht und anderer werke wird kein wort verloren, es liegt auch nicht im sinne der besprechung, die einen angriff gegen die Ten Brinksche annahme der variantentheorie darstellt.

Das fehlen alter hochdeutscher nationalepik in der überlieferung nimmt die möglichkeit, einflüsse zu beurteilen, die sich aus fränkischer epischer dichtung in die ch. d. g. gerettet haben könnten. Dieser weg der ererbung wäre jedenfalls der verständlichste.

Den beweis für die these von der germanischen herkunft zu führen ist nicht leicht. Wer das prinzip des laissenbindens aus dem älteren der germanischen variation ableiten will, muß der beschränkung der erscheinung auf die laissengrenze und der stellung von recommencement und zusammenfassung bei der erklärung mehr beachtung schenken als Tavernier und Lindner.

c) Kirchlicher Einfluß.

Vielleicht kommt keines der genannten elemente allein, sondern alle zusammengenommen erst in ihrer gegenseitigen durchdringung für die erklärung der altfranzösischen recommencements und wiederholungslaissen in betracht; aber es fehlt doch noch eines, das auch nicht ganz verachtet werden darf.

Von Bédier ist, nachdem schon andere vorgearbeitet hatten, in den Légendes épiques die beteiligung der kirche, der kleriker an der produktion von ch. d. g. in großem umfange festgestellt worden. Von seinen ergebnissen ist eines für uns wichtig, das vorher schon nicht unbekannt war. Sicher sind viele geistliche an der verfasserschaft der epen beteiligt, ob es nun nur die mißratenen früchte der klosterschulen oder vielmehr recht musterhafte, auf die interessen ihrer abtei bedachte mönche waren, welche die chansons de geste dichteten

oder doch deren geistige urheber zu nennen sind. Diese hatten nicht nur ihren Cicero, ihren Quintilian gelesen, waren nicht nur in der Vulgata bekannt, sondern besaßen auch etwas von homiletischer methode — im weitesten sinne gesagt. Einen niederschlag davon erkennt man in wortreichen dichtungen wie im Moniage Guillaume II, auf das man den anderwärts bei Wilhelmstudien gebrauchten ausdruck Ph. A. Beckers: 'Phrasen und frommer Quatsch' angebracht finden möchte. Vielleicht darf man die redseligkeit, die ermüdend lange wiederholung besonders der jüngeren dichtungen zum teil wenigstens auf die rechnung von klerikern setzen, die einen mangelhaften eindruck von parallelismus der psalmen mit allerlei regelkram, der aus der griechisch-lateinischen antike zurechtgemacht war, und mit der populären überredungs- und einschärfungsmethode durch wiederholtes sagen oder warnen vermischt haben, wenn sie nun, selbst ohne poetische ader, den mund zum dichten öffneten.

Von den eigentümlichkeiten der poesie der psalmen, des Alten Testaments überhaupt, ist oben gesprochen worden. Der parallelismus membrorum nimmt in seinen auswüchsen z. t. formen an, die im umfange ein wenig an kurze wiederholungslaissen der französischen chansons de geste erinnern. Vergleiche etwa aus den Büchern der Könige[1]) 1, 12, v. 32 und 33.

Von Jerobeam heißt es dort:

v. 32.

Und er machte ein Fest am fünfzehnten Tag des achten Monats wie das Fest in Juda und opferte auf dem Altar. So tat er zu Beth-El, daß man den Kälbern opferte, die er gemacht hatte; und stiftete zu Beth-El die Priester der Höhen, die er gemacht hatte.

v. 33.

Und opferte auf dem Altar, den er gemacht hatte zu Bethel-El, am fünfzehnten Tage des achten Monats, welchen er aus seinem Herzen erdacht hatte; und machte den Kindern Jsrael ein Fest, nnd opferte auf dem Altar und räucherte.

Siehe u. a. vorher 1. Kön. 11, 3 und 4 und später, 1. Kön. 15, 4—5 ähnliches:

---

[1]) Auf die Bücher d. Könige wies mich herr professor von Dobschütz hin. — Um verwandtes im 5. Buch Mose bemühte sich Steinthal, Zeitschr. f. Völkerps. 11, 1–28 u. 12, 253 ff.

Denn um Davids willen gab der Herr, sein Gott, ihm eine Leuchte zu Jerusalem, daß er seinen Sohn nach ihm erweckte und Jerusalem erhielt;

Darum daß David wohlgetan hatte und dem Herrn wohlgefiel und nicht gewichen war von allem, das er ihm gebot sein Leben lang, außer in dem Handel mit Uria, dem Hethiter.

Erinnert sei mit einem worte an die vorliebe für phrasenhaftigkeit und fülle des ausdrucks, welche die in Gallien zu hoher blüte gelangte lateinische rhetorik besessen hat, und welche einen zweiten einschlag aller kirchensprache darstellt. Ein drittes, sehr wichtiges verdient freilich hinzugefügt zu werden, das ist die allgemeine neigung der menschen, ein sie erregendes ereignis nicht einmal, sondern kurz nacheinander wiederholt den gleichen oder verschiedenen menschen mitzuteilen, wobei geringe variierungen einzutreten pflegen[1]). Dergleichen ist allgemein-menschliche erzählungsweise[2]), nicht eigentümlichkeit 'niederer stände', daher natürlich auch nicht besonderheit der kleriker. Außer kirchlichen, also mehr oder weniger gelehrten bildungserlebnissen (psalmen, antike rhetorik) trieb den kleriker, wofern er in der volkssprache heldenlieder dichtete, also ohne zweifel auch ein urerlebnis, der breite strom der volksrede, an dem er ebenso anteil hatte, den er vielleicht besser 'auszunutzen' wußte als der laie. Der grad der wertung, den ein gegenstand für den sprecher hat, diktiert das aussprechen solcher wiederholungen[3]). Die besondere nutzanwendung findet die *repetitio*, die *mater studiorum*, im lehrhaften ton, in schulunterricht und predigt, namentlich gern in darstellung des inhalts der heiligen schrift und in geistlichen vermahnungen. Der geistliche kanzelton, der einerseits zusammenhängt mit der volkstümlichen redeweise, anderer-

[1]) Dietrich, Über die Wiederholungen etc. Rom. Forsch. I, p. 42ff. sagt hölzern und nicht ganz zutreffend: „Wer Gelegenheit gehabt hat, sich mit den Gewohnheiten des niederen Standes bekannt zu machen, wird wissen, daß jene Leute es lieben, eine wichtige Neuigkeit zu wiederholten Malen zu berichten, oft mit denselben Worten; teils um sie neu hinzugekommenen Personen zu erzählen oder sie mit mehr Einzelheiten ihren alten Zuhörern noch einmal vorzutragen." Man vergl sein beispiel vom brand in Löwenfeld und den satz Toblers, den er kurz vorher zitiert.

[2]) Vergleiche auch die späteren ausführungen, p. 171ff. und vor allem das oben p. 141ff. gesagte.

[3]) Es kann sich im wiederholten ausdruck natürlich häufig auch mangelnde begabung aussprechen.

seits auf beabsichtigte wirkung ausgeht und dabei alte geheiligte formen der überlieferung verwendet, wird kaum als besonderheit gewisser perioden gelten dürfen. Es steht daher zu erwarten, daß auch mittelalterliche homilien derartig zu deutende wiederholungen in menge enthalten haben; aus aufgezeichneten predigten gibt es dafür beweise, ohne daß man sie als übermäßig ins auge fallend bezeichnen könnte.

So heben denn auch die darsteller der predigt damaliger zeit[1]) repetition nur gelegentlich hervor. Und nimmt man dann etwa Beati Amadei episcopi Lausannensis 'De Maria Virginea matre' homilia quinta[2]) vor, deren 'répétitions exagérées' von Bourgain[3]) betont werden, so findet man statt eines eigentlichen wiederholens weit mehr ein nicht näher bezeichenbares, undeutliches reden, das nur langsam von der stelle kommt. Das gleiche gilt von Pierre de Celle[4]) (+1183), den Bourgain ähnlich charakterisiert[5]). Wiederholungen gewisser art aber sind, wie sie jedem modernen kirchenbesucher geläufig sind, auch in der damaligen predigt vorhanden gewesen. Musterbeispiele sehe ich in den worten Geoffroy Babions, die Bourgain[6]) aus einem lateinischen manuskript in französischer übersetzung folgendermaßen gibt:

Combattez cette Babylone par la prédication ... Vous ne devez pas user votre temps, sur les places publiques dans de vaines conversations: mais dirigez l'armée du seigneur contre Babylone ... Souvenez-vous donc, mes très-chers frères, de votre cité: défendez Jérusalem.

Von Guarin de Saint Victor[7]) werden die folgenden, mit demselben zwiefachen ausdruck arbeitenden sätze zitiert: *... ils portaient, ils annonçaient l'Évangile partout: ils couraient de tous côtés, ils prêchaient de nation en*

[1]) L. Bourgain, La chaire française au XIIe siècle d'après les manuscrits, Paris 1879, und Lecoy de la Marche, La chaire française au moyen âge[2], Paris 1886.

[2]) Migne, Patrol. lat. CLXXXVIII c. 1327.

[3]) a. a. O. p. 45.

[4]) Migne, Patr. lat. CCII 31[a] homilia.

[5]) a. a. O. p. 69.

[6]) a. a. O. p. 5.

[7]) a. a. O. p. 6.

nation, ils souffraient le martyre pour la défense de la vérité, ils supportaient la persécution et combattaient sans faillir, jusqu'à la mort.

Als quelle für recommencement, wiederholungslaisse und ähnliche erscheinungen ist die mittelalterliche homiletik somit nicht gerade allzu bedeutsam. Wenn man einen einfluß überhaupt wird gelten lassen dürfen, ist er jedenfalls für sekundärer art zu halten. Deutlich trat dabei oben der einschlag hervor, der aus allgemeinmenschlicher veranlagung stammt. Zur entstehung des wichtigen prinzips der wiederholung des laissenendes am folgenden laissenanfang hat jedenfalls das auch heute noch lebende kirchliche wiederholen, welchem normgebend vielleicht der hebräische parallelismus zu grunde liegt, nichts beizutragen vermocht; die technik wird schon ausgebildet gewesen sein, erst in zweiter linie ist mit der möglichkeit ihrer verstärkung durch die kirchliche wiederholungstendenz zu rechnen.

3. Die Entstehungsweise der verschiedenen Wiederholungsformen im einzelnen.

a) Vorbemerkungen.

Aus dem in den abschnitten a bis c dargestellten darf ein resultat jedenfalls hervorgehen: es ist nicht etwas völlig neues, das gleichsam ohne stammbaum vom himmel gefallen ist, wenn das wiederholungsprinzip so zähe und so ausgiebig seinen platz in den chansons de geste besetzt hält. Aber rein aus dem inneren wesen der wiederholungen, aus dem, was die texte selbst beweisen, ist die erklärung für die entstehung der recommencements usw. noch immer nicht gegeben. Dazu bedarf es noch der folgenden betrachtungen.

Es ist nicht nötig, sich des langen und breiten mit den meinungen über die entstehung der wiederholungen auseinanderzusetzen, soweit sie die Wolfsche liedertheorie auf das französische epos anwenden (Monin, F. Wolf, Ideler u. a.), oder soweit sie die entstehung von varianten an gewissen stellen der epen aus dem häufigen vortrage der umherziehenden sänger erklären, worauf schließlich die dabei entstandenen varianten von liedersammlern und schreibern in

ihrem eifer nacheinander kopiert seien, um vollständig zu sein und alles zu bewahren (Fauriel, P. Meyer, Steinthal, Paulin Paris u. a.). Die erste theorie ist in ihrer gesamten tragweite bezüglich der chansons de geste heutzutage erledigt[1]), und mit der ersten ist zugleich die zweite in Dietrichs genannter schrift zurückgewiesen worden. Was Steinthal als werk eines dichters für unmöglich hielt, wohl aber als werk eines varianten sammelnden ordners ansehen wollte, wird von Dietrich — im einklange übrigens mit Heinzels obenerwähnter Beowulfrezension — als eigenheit der zeit gegenüber modernen ansprüchen auf glatten fortschritt der erzählung ins rechte licht gesetzt. Gemilderte ausläufer der variantentheorie haben jedoch für manchen fall eine gewisse wahrscheinlichkeit. Es ist z. b. naheliegend, gelegentlich in der wiederholung einer handlung am anfange einer laisse das erneute einsetzen eines spielmanns zu sehen, der den vortrag einer chanson zu einem früheren zeitpunkte nicht zu ende gebracht, sondern unterbrochen hatte. Namentlich legen besonders geartete fälle diese interpretation außerordentlich nahe, wie das große resümee in Bertrands de Bar-sur-Aube Aymeri de Narbonne, v. 1295 bis 1311, das der herausgeber, Demaison, denn auch so auffaßt. Seine berufung auf Gautiers Épopées fr. I², p. 383 ist für diese stelle übrigens nicht berechtigt, wohl aber für die andere von ihm angeführte stelle, v. 1720—1723.

Schwerwiegender als Demaisons auf Gautiers fragwürdige autorität sich stützende meinung, der wiederum Schönberg[2]) vorbehaltlos folgt, ist, daß Hermann Suchier in wenigen vorzüglichen sätzen über die wiederholungstechnik des französischen epos die entstehung der recommencements, resümees, wiederholungsstrophen aus den alten verhältnissen beim vortrag der epen entwickelt hat. „Diese Einrichtung, die für das altfranzösische Epos charakteristisch ist, hatte ihren Grund in der Beschaffenheit des Publikums, das es stellenweise an Aufmerksamkeit fehlen ließ, um sich während des Vortrags

[1]) Zuletzt noch einmal wird sie in ihrer ganzen hinfälligkeit an den pranger gestellt in Bédiers Légendes épiques III, p. 200ff.

[2]) Der Stil in den Epen des Bertrand de B.-s.-Aube etc. Diss. Halle 1914, p. 72.

zu unterhalten, oder das in den Schenken und auf den Jahrmärkten ein beständig wechselndes war. Wer eine Zeit hindurch nicht zugehört hatte, oder wer erst eintraf, wenn der Vortrag schon im besten Zuge war, wurde durch diese Einrichtung der Stropheneingänge rasch orientiert und konnte der Fortsetzung leicht mit Verständnis folgen[1])."

Die meinung, daß große recommencements auf vortragseinschnitte hinweisen, hat viel für sich, wenn auch die bedenken bestehen bleiben, die Dietrich gegenüber Weddigen[2]) geäußert hat: „der Dichter konnte nicht wissen, wieviel Zeit er zum Vortrag haben würde, und wie verfuhren dann gar spätere Sänger, deren Zeiteinteilung vielleicht ganz anders war?" Das bleibt eine generell nicht leicht zu behebende schwierigkeit[3]). Vermutlich stammen solche teilungen nur in den seltensten fällen vom originaldichter, sie sind wohl meist bei späteren gelegenheiten gedichtet, um das einsetzen inmitten eines epos nicht zu unvermittelt zu gestalten, und ein schreiber erhielt uns dann gerade diesen für einen besonderen fall umgemodelten zustand. Diese gelegentliche einwirkung des vortrags auf den text der epen nimmt Suchier nun in viel weiterem umfange und als ausschlaggebenden faktor für die entstehung des gesamten wiederholungsprinzips der chansons de geste an. Der ganze komplex aller zur wiederholung und zusammenfassung im anfang der laissen beitragenden erscheinungen wird daran angeknüpft. Die lärmende, unruhige versammlung, die dem spielmann zuhört — die geringe aufmerksamkeit dieses publikums vielmehr — bildet nach Suchiers worten den grund für diese „einrichtung" in den epen. Daß diese „einrichtung" an irgendwie anders entstandene verhältnisse angeknüpft haben kann, verträgt sich damit m. e. durchaus. Immerhin wird Suchiers ansicht in einen veränderten zusammenhang treten, wenn ein andersartiger ausgangspunkt der erscheinung erkannt wird.

[1]) Suchier-Birch-Hirschfeld, Geschichte der französischen Literatur.[2] Leipzig 1913, s. 20f.

[2]) Der solche Ansicht in Études de la composition de la Chanson de Roland. Progr. Schwerin 1875—76, p. 7 (= Diss. Rostock 1874, p. 9) vorbrachte. — Auch Nordfelt (Conpl. sim. p. 8) hatte 1893 ähnliche gedanken vorgetragen.

[3]) Darum auch Gröber ablehnend, Ztschr. f. r. Ph. 6, 492f.

Bei der erklärung der recommencements und der zusammenfassungen muß man, wie scheint, vor allem gewicht auf die psychische langsamkeit und stumpfheit der verfasser legen, weniger auf ein von ihnen beabsichtigtes ziel. Suchiers anschauung würde besonders gut mit einem aus der homiletik stammenden einschlage zu vereinigen sein: ein solcher ist aber, wie wir sahen, nicht hoch in anrechnung zu bringen. Einem zuschnitt auf unaufmerksames publikum entsprechen bei genauer prüfung vollkommen nur die plötzlich zu anfang, im innern oder am ende einer laisse stehenden ankündigungen des folgenden mit *or orrez chanson* usw., d. h. deutliche bemühungen um gunst und interesse der hörer. Bedeutsamer scheint indessen für die beurteilung der wiederholungen die unbeholfenheit der verfasser oder jedenfalls ihr eigenartiger geschmack für epengliederung. Es gibt viele zusammenfassungen, die so knapp sind, daß sie nur ganz schwach andeutend zurückverweisen, u. a. die vielen fälle: „als er dies gehört, gesehen, gesagt hatte", ferner die, welche so allgemein resümieren, daß sie besser als stereotype laissenanfänge bezeichnet werden müssen. Hierher gehören weiter so beliebte wendungen wie *fiers est l'estors et la bataille pesme* usw., jene andere von der tüchtigkeit eines helden oder von der bosheit eines heiden oder eines verräters; die von der trauer oder von der freude, die im herzen eines menschen, mehrerer menschen, in einer ganzen stadt über ein ereignis herrscht; jene wendung von der abtretenden person, die das unvermeidliche *s'en va* oder *vait s'en* bringt. Alle diese ungemein verbreiteten laissenanfänge sind für die orientierung eines hörers über den stand der handlung unerheblich, oft wertlos. Sie sind kaum auf ihn zugeschnitten, um seiner mangelnden aufmerksamkeit aufzuhelfen: d. h. ihre bedeutung als mitteilungsmittel ist gering. Verständlicher sind sie meist als mittel der äußerung. Ein interesse, wenn man so sagen darf, hat daran im wesentlichen nur der verfasser für sich selber, weiterhin die spielleute, die vortragen. Es ist nicht nur bequem und vorteilhaft, sondern vor allem häufig auch das unumgänglich notwendige für den, der den laissenabstand, den einschnitt als tief empfindet, wie man ihn offenbar empfunden hat, nicht mit einem völlig nebensächlichen einzelzuge

zu beginnen, vielmehr, wenn möglich, entweder eine runde allgemeine wendung, so banal sie auch sei, oder eine situationsschilderung bzw. wiederholung des vorhergegangenen an die spitze zu stellen. Merkte sich der vortragende, welche ereignisse eines liedes wiederholt wurden, so vermochte er sich zugleich ort und art des neuen assonanzvokals viel leichter einzuprägen — sofern rein gedächtnismäßiger vortrag in frage stand. Die tendenz, die strophe als abgeschlossenes ganzes anzusehen, ist jedenfalls in deutlicher weise vorhanden, und sie kreuzt sich doch zugleich wieder mit dem zwange, eine verbindung der laissen herzustellen. Ziller[1]) sah beide kraftrichtungen nebeneinander, allerdings durch verschiedene vorgänge ausgedrückt, in wirklichkeit spielen sie fortdauernd ineinander; scheinbar unvermittelte, starre situationsbeschreibungen oder heldencharakteristiken sind in vielen fällen gleichzeitig zusammenfassungen und andererseits binden die recommencementzeilen laissenanfang und ende eng aneinander, dienen aber zugleich auch durch einsetzende wiederkehr des gleichen zur verstärkung der erkennbaren äußerlichen grenze zwischen zwei assonanzgebieten.

Nach diesen allgemeinen fragen haben wir uns den besonderen zuzuwenden, die jede einzelne spielart der wiederholungserscheinungen bezüglich ihrer entstehung aufzuwerfen zwingt[2]).

Der blick sei zunächst auf die einfacheren, dann auf die komplizierteren wiederholungsgebilde und ihre entstehung gerichtet.

b) Recommencement und Zusammenfassung.

Zur erklärung für die entstehung des recommencements wird kaum etwas anderes beizubringen sein als der hinweis auf die volkstümliche art des recommencements im volksliede und die oben aus diesem anlaß angestellten betrachtungen[3]).

[1]) a. a. O., p. 23 f.

[2]) Die verschiedenen wiederholungen der chansons de geste haben zum ersten male eine moderne allseitige würdigung ihrer eigenart, entstehung und mischung in der kurzen charakteristik bei Voretzsch, Einf. i. d. afrz. Lit.[2] pag. 189 f. gefunden.

[3]) S. oben p. 141 ff. und p. 149 ff.

Die weiterentwicklung der im anfange vermutlich nur ein- bis zweizeilig auftretenden wiederholung, die wohl erst in späterer zeit zu immer größeren übertreibungen anlaß gegeben hat, bietet die möglichkeit für die entstehung von wiederholungsstrophen[1]). Im übrigen liegt hier eine große schwierigkeit, sich in die psyche derer hineinzuversetzen, die den mäßigen gebrauch bis ins übertriebene fortentwickelten. Was für die kürzeren recommencements zum verständnis angeführt wurde, kann für die übermäßigen verlängerungen bis über 10 verse und mehr kaum noch gelten. Es muß schließlich ein standpunkt eingetreten sein, auf welchem das groteske übermaß triumphierte und — auf einen teil von autor und publikum wenigstens — faszinierend gewirkt hat.

Die zusammenfassung steht dem recommencement nicht fern, wenn sie sich auch aus der freude des wiederholens nicht unmittelbar erklärt wie jenes. Dafür ist die zusammenfassung psychologisch leicht verständlich aus der sonstigen gebrauchsweise von übergangssätzen zwischen strophen (bzw. erzählungsabschnitten) in anderer erzählender dichtung verschiedenster zeiten und völker. Daraus, daß die laissenbindungs- und trennungstendenz das, was im einzelfall verständlich und berechtigt ist, — nach ausdehnung und häufigkeit der anwendung — häufig ins übermäßige anwachsen ließ, kann wieder nur auf eine eigenartige verzerrung des guten geschmacks und des künstlerischen feingefühls geschlossen werden.

Die bedeutung, die Gröber für die ursprünglichen recommencements annahm, nämlich den ersatz zu bilden für feinere logische unterordnung der sätze, kommt den zusammenfassungen, besonders deren verkürztester gestalt, den allgemeinen laissenanfangszeilen, vielfach zu. Der dichter denkt nicht daran, dem hörer, der nicht aufpaßte, auf die beine zu helfen, wenn er wie Aiol XXXVII, v. 1589 f. die laisse beginnt:

> Li paumiers fu frans hom de boine part:
> Il regarda Aiol, pitié end a . . .

Er will nicht mit dem *paumier* bekannt machen, sondern der satz:

> Li paumiers fu frans hom . . .

---

[1]) S. unten 3. Die Interpolationstheorie, p. 177 ff.

dient als begründungssatz, könnte durch irgend eine kausale wendung in der übersetzung wiedergegeben werden: 'Da der pilger ja ein edler mann von guter herkunft war, sah er Aiol mitleidig an.'

Wenn Roland CIV v. 1311 ff. beginnt:

> Margariz est mult vaillanz chevaliers
> E bels et forz et isnels et legiers
> Le cheval brochet, vait ferier Olivier,
> L'escut li fraint suz la bucle d'or mier —

so ist dieser allgemeine laissenanfang (schwach resümierender art) dem sinne nach fast wiederzugeben mit: 'Wie es sich für einen tüchtigen, schönen, starken, schnellen und behenden ritter gehört, so reitet Margaris . . .' Gedanklich ist ein allgemeiner laissenanfang dieser art oft für moderne auffassung noch viel einfacher und ganz eng mit dem folgenden zu verbinden.

Roland CXI, v. 1421 f.:

> La bataille est merveilluse e pesant
> Mult bien i fiert Oliviers et Rollanz

würde gut wiedergegeben werden durch: 'In der ungeheuren, schweren schlacht tun prächtige hiebe Olivier und Roland.' Es unterliegt keinem zweifel, daß die genannten beispiele zugleich belege sind für parataktische redeführung, die im volksmund vorherrschend ist.

In manchen fällen tritt das den neuen anfang betonende element in diesen resümees gegenüber dem laissenverbindenden mehr in den vordergrund. Dann fassen die laissenanfänge eine ausführliche handlung der vorigen laisse in einen knappen satz; siehe schon das letztgenannte beispiel, ferner Couronnement Louis anfg. XLIII und anfg. XLIV. In l. XLII hat Wilhelm

> 'evesques et abes Et le clergié qui a lor seignor falsent'

bestraft —

> 'Li cuens Guillelmes fu molt chevaleros'

beginnt darauf v. 1778 die neue laisse; und als in dieser (XLIII) Acelin sich dem boten Wilhelms und Ludwigs gegenüber ungebärdig zeigt, beginnt die folgende laisse XLIV (v. 1839) abschließend — aber auch zum nächsten überleitend —:

> Acelins fu molt orgoillos et fiers.

c) Wiederholungsstrophen.

Mit dem namen wiederholungsstrophen wurden in dieser arbeit nur fälle bezeichnet, die 2—3 strophen umfassen, und bei denen mindestens eíne strophe in ihrer gesamtheit an der repetition beteiligt ist.

Es kehrt bei den wiederholungslaissen ein ähnliches bild wieder, wie es sich im allgemeinen für die laissenanfangswiederholung bot: die erste entstehung aus eíner einheitlichen wurzel anzunehmen, war dort schwer, hier ist es noch weniger möglich.

1. Unechte Wiederholungsstrophen aus der ähnlichen Wiedergabe ähnlicher Handlungen.

Die im volksmäßigen epos aller zeiten vorhandene neigung, den einmal geprägten ausdruck in späteren fällen wieder und wieder zu benutzen, ist im kap. II ausführlich gewürdigt worden. Ein teil der wiederholungslaissen ist nun sicherlich vom gleichen geiste diktiert. Oben wurde das bekannte beispiel aus dem anfange des Aymeri de Narbonne erwähnt, in dem der kaiser Karl immer wieder die eroberung und belehnung Narbonnes anbietet, einem pair nach dem anderen. Jedes schemas ledig, greift solche ähnliche ausdrucksweise für ähnliche inhalte weiter auf noch viel näher verwandte aufeinanderfolgen. Dabei stellt sich der augenblick sehr leicht ein, in dem gerade die A-erzählung die erste, die B-erzählung die zweite laisse umfaßt. Dieser ableitung nach darf man also nicht an inhaltlich völlig identische laissen denken, sondern es handelt sich um jene oben als unecht bezeichneten wiederholungslaissen, die formell (auch bei herrschender ausdrucksfreiheit) sich sehr nahe kommen, inhaltlich (auch bei vorwiegender übereinstimmung) doch den abstand erkennen lassen. Solcher art sind etwa die zweistrophige totenklage Rol. CLXIV und CLXV, ferner aus Cour. Louis XLVIII—XLIX.

Diese wiederholungslaissen sind demnach aus dem tiefsten wesen volkstümlicher epik heraus geboren. Sie stehen in engem zusammenhang mit der ganzen formelhaft festen ausdrucksweise, wie sie sich deutlich durch die chansons de geste hindurchzieht, wie sie Homer und die serbischen volkslieder

ähnlich kennen, wie man sie dagegen beispielsweise in Voltaires Henriade vergeblich sucht.

2. Künstlerisch wirkende Wiederholungslaissen.

In manchen fällen von laissenrepetition, die der eben beschriebenen art zugehören, ist das poetische des ausdrucksmittels unverkennbar, das durch die mehrmalige wiederkehr gleicher oder ähnlicher strophen entsteht. Es ist geeignet, eine bestimmte stimmung hervorzurufen, die auf einer fast lyrisch zu nennenden variation eines themas beruht. Die qualitative besonderheit mancher fälle berechtigt, sie von den anderen abzuheben, von denen sie indessen nicht ihrem wesen nach zu trennen sind [1]). Besonders groß ist die bedeutung, die in dieser beziehung die dreiheiten im Rolandsliede haben, wo sie die wirkungsvollsten stellen der handlung hervorheben. Die mahnungen Oliviers an Roland, sein horn zu blasen, Rolands versuche, sein schwert zu zerbrechen, sind vorzügliche beispiele dafür, daß die wiederholungen höchste schönheit erreichen, im sinne Benedetto Croces 'gelungener ausdruck' sein können. In diesen klassischen fällen, deren zahl freilich nicht sehr groß ist, liegt keine spur von der kalten und langweiligen technik, zu welcher die epischen wiederholungen sonst im allgemeinen geworden sind.

Der streit, der darüber bestand, ob ein dreimaliges ermahnen Oliviers, ein dreimaliger versuch, das schwert zu zerbrechen, in den strophen zu erblicken sei oder vielmehr nur jedesmal eine handlung, ist angesichts ihrer schönheit ziemlich unerheblich, obwohl nach den gegebenen ausführungen die zweite anschauung durchaus die wahrscheinlichkeit für sich hat. Ein leicht sich vollziehender und früh vollzogener prozeß war es jedenfalls, daß solche wiederholungen ihren charakter als erzählungen mehrerer ähnlicher handlungen verloren, wenn nur noch der poetische wert solcher wiederholung beachtet und darauf bald besser, bald stümperhafter nachgeahmt wurde, indem nun dichter einmalige handlungen länger gedehnt in besonderer weise ausdrückten: es ist das

[1]) Beide sind einzuordnen unter die 'Epischen Gesetze der Volksdichtung'; siehe Axel Olrik, Ztschr. f. d. Altert. 51, p. 3 f.

der übergang von ursprünglich unechter wiederholung zu echter. Für die letztere hauptsächlich sind noch betrachtungen von besonderem gesichtspunkte aus nötig.

3. Die Interpolationstheorie.

Für die entwicklung, die die gattung der chansons de geste durchgemacht hat, bot Gröbers schrift über „Die handschriftlichen Gestaltungen der chanson de geste Fierabras und ihre Vorstufen“ [1]) grundlegende und fruchtbringende erkenntnisse. Die prov. Fierabras-hs. (**P**) trat bei der untersuchung gegenüber den französischen hss. als dem original näher stehend hervor. Die französischen hss. wiesen dagegen änderungen, kürzungen und erweiterungen im texte auf, die sich als spuren von redaktorentätigkeit erkennen ließen. Der vergleich der redaktionen **y** und **x** des Fierabras, die betrachtung der größeren zusätze der redaktion **x** ließen Gröber verschiedenartige bearbeitungsmethoden feststellen. Abgesehen von einigen weiteren veränderungen unterschied er vier verschiedene erweiterungen und zwar 1. zerdehnungen eines ursprünglichen verses in zwei oder mehrere, 2. einschub einzelner verse, 3. einschub größerer stücke, 4. einschub ganzer tiraden. Die beiden zuletzt genannten arten des einschubs können recommencement und wiederholungslaisse (Gröber: ‘Repetition’ und ‘Variante’) auch an früher ganz wiederholungsfreien stellen der chanson hervorbringen. Technisch kommt eine repetition dadurch zustande, daß an die strophe A ein dem anfang der strophe B gleichender laissenanhang gefügt wurde, oder dadurch, daß vor die strophe B ein dem ende der strophe A gleichender laissenvorschub trat. Oder es wurde eine ganze laisse eingeschoben, die sich außerdem noch über die laissengrenzen hinaus am ende der vorhergehenden und am anfang der folgenden laisse mit ähnlich lautenden passagen umgab. **y** wurde auf diese art überzeugend als renouvellement dargetan. Aber auch innerhalb der einzelnen hs., in den **P** und **y** gemeinsam zuerkannten teilen, boten wirkungsvollere zusammenhänge, aufgelöste undeutlichkeiten, beseitigung von widersprüchen der

[1]) Leipzig 1869 (auch Diss.).

forschung sichere handhaben. Zu den interpolationen gehörten auch hier repetierende verse oder laissen.

Gröbers richtige anschauung, die er später gegen Dietrich betont hat, ist, daß, selbst wenn ein archetypus noch wiederholungen aufweist, von ursprünglichkeit und darum schlechthin von einer eigentümlichkeit der erscheinung in den ältesten chansons de geste nicht gesprochen werden könne. Selbst der Rolandarchetypus ist schon das werk eines simplen redaktors gewesen; all die momente der verfallenden epischen dichtung: variieren, ergänzen, quellenvortäuschen usw. sind schon darin enthalten. Daran schließt sich dann das Gröbersche dogma von der dittologie im naiven epos (vgl. oben p. 153 ff.).

Sehr ähnliche beziehungen zwischen dem alten Alexiuslied und der schönen interpolierten Alexiuslegende (hs. S) späterer zeit hat Gröbers selbst noch in der rezension zu Dietrichs arbeit beleuchtet. Seither ist ähnliches auch durch andere geschehen.

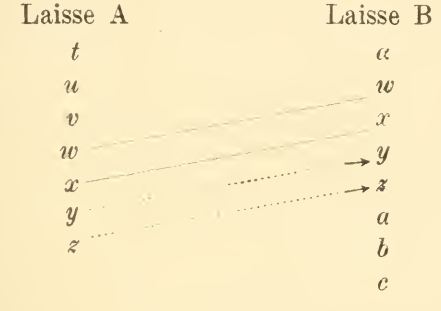
Immer kam es darauf an, aus dem zusammenstellen verschiedenartiger versionen einer chanson den allmählichen wandel in der erzählungsweise, der sich durch den wechselnden geschmack der zeit (Gröber: 'Depravation') erklärt, d. h. im allgemeinen ein zunehmen breiterer darstellung, im besonderen ein immer mehr wucherndes wiederholen zu konstatieren.

Auf Gröbers spuren wandelnd hat Pakscher[1]) das Rolandslied geprüft und dabei ähnliche verhältnisse angetroffen. Sein hauptinteresse lag allerdings vornehmlich darin, den geistlichen stand des bearbeiters hervorzuheben. Die bemühungen Albert Stimmings[2]) galten dem Girart de Roussillon, dessen textentstehung nach allen richtungen aufs genaueste zu enträtseln unternommen wurde. Wie früher für den Fierabras wurde für Roland und Girart die repetitionsstrophenbildung im rahmen der gesamten redaktorentätigkeit gewürdigt: neben textauftreibung, änderungen in gewissem (vielfach kirchlichen) sinne, neben widersprüchen, die durch unaufmerksame interpolationen hervorgerufen sind, das wiederholen einer laisse, oft (so im Girart d. R.) in roher, sinnwidriger art. Diesen

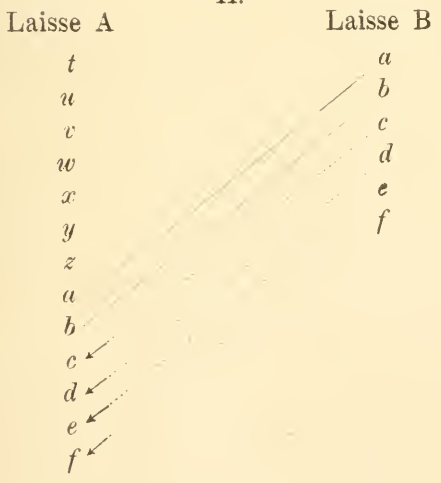
[1]) Zur Kritik und Geschichte des altfranz. Rolandsliedes, Berlin 1885.
[2]) Über den prov. Girart v. Rossillon, Halle 1888.

untersuchungen ist dann die Nordfeltsche [1]) gefolgt, der mit hilfe der kritischen ausgabe der Enfances Vivien das werden der couplets similaires dargetan hat. Sein eschrift [2]) erwies an den Enf. Viv. die allmähliche, durch redaktoren erfolgende entwicklung der couplets similaires mit wenigen schlagenden beispielen als ganz mechanischen ausbau von antecipationen und recommencements. Er stellte die primitive entstehung fest, die sich etwa auf folgende schemata bringen läßt:

I.



II.



Die erste figur stellt ein recommencement in der B-laisse dar (*w* und *x*): so jedenfalls in der älteren fassung. Ein be-

[1]) Les couplets similaires, Stockh. Progr. 1893.

[2]) Von Gröber (Zeitschr. f. rom. Ph. 17, 599) und von Stengel (Jahresbericht III, p. 74—75) beifällig begrüßt.

arbeiter hat im drang der erweiterung auch *y* und *z* in die B-laisse nachgeholt. Der glückliche zufall der erhaltung des älteren und jüngeren textes läßt die tatsache genau verfolgen. Es leuchtet unmittelbar ein, wie die übereinstimmungen zwischen zwei laissen auf diese art sich sehr weit ausdehnen und fast zur identität führen können.

Der umgekehrte weg (zweite figur), der schließlich den gleichen erfolg hat, entwickelt im anschluß an eine vorhandene ähnlichkeit von laissenausgang und laisseneingang, insbesondere bei antecipationen der im II. kap. (p. 76) näher bezeichneten art, das laissenende nach dem folgenden laissenanfang (im schema: *c d e f* aus B werden nach A hinübergenommen).

Für jedes der beiden schemata, aus denen Nordfelt prinzipiell die entstehung der couplets similaires abgeleitet erkennt, sei eines seiner beispiele wiedergegeben[1]).

Für I: Laisse IV ende

Hs. Boulogne	Hs. Brit. Mus.
1. Les paiens courent vers Garin.	1. Les paiens courent vers Garin.
2. Ils le battent avec des 'maches'.	2. Ils le battent avec des haches.
3. Le sang saillit de 30 lieux.	3. Le sang saillit de 30 lieux.
4. Ils le jettent en prison.	4. Ils le jettent en prison.
5. Garin pleure.	5. Garin pleure.

Siehe dazu laisse V anfang:

(Le paien voit que Garin refuse)	(Le paien voit que Garin refuse)
	1. Les paiens courent vers Garin.
	2. Ils le battent avec des haches.
	3. Le sang saillit de 30 lieux.
4. Les païens le jettent en prison.	4. Ils le jettent en prison.
5. Garin pleure.	5. Garin pleure.

Für II: Laisse LXXI ende

Hs. Boulogne	Hs. Brit. Mus.
1. Les 7 fils d'Aimeri et leurs hommes s'assemblent (pour secourir Vivien).	1. Les 7 fils d'Aimeri et leurs hommes s'assemblent (pour secourir Vivien).
	2. Arrive Naime de Bavière.
	3. Guillaume lui donne des nouvelles de Vivien.
	4. Naime se réjouit beaucoup.

[1]) Ich halte mich dazu um so mehr für verpflichtet, als Nordfelts abhandlung auf bibliotheken und sonst ziemlich selten ist.

Siehe dazu laisse LXXII anfang:

Hs. Boulogne	Hs. Brit. Mus.
1. Les 7 fils d'Aimeri et leurs hommes s'assemblent (pour secourir Vivien).	1. Les 7 fils d'Aimeri et leurs hommes s'assemblent (pour secourir Vivien).
(Interpolation einiger unbedeutender Verse)	
2. Arrive Naime de Bavière.	2. Arrive Naime de Bavière.
3. Guillaume lui donne des nouvelles de Vivien.	3. Guillaume lui donne des nouvelles de Vivien.
4. Naime se réjouit beaucoup.	4. Naime se réjouit beaucoup.

Es käme nunmehr darauf an, wie es auch Gröbers und Stengels forderung war, zu prüfen, ob in dem von Nordfelt dargestellten verfahren der Enfances Vivien-bearbeiter eine allgemeine renouvelleurmethode zu sehen ist. Dazu verspricht die arbeit an epen, deren handschriften in größerer auswahl vorliegen, am ehesten gewinn, aus der einzelnen handschrift heraus ist erfolg nur in besonders glücklichen ausnahmefällen zu erhoffen.

Nicht unbedeutend ist bei derartiger prüfung die nachlese, die man im Rolandsliede mit hilfe der krit. ausgabe von Stengel halten kann. Deutlich geht aus dem vergleiche der versionen hervor, wie die neubearbeiter mit schaffung von gleichanfängen, gleichausgängen, zusammenfassungen neue verbindungen alter laissen anstreben, und wie sie gelegentlich auch zum einfügen von antecipationen oder wiederholungsstrophen gegriffen haben.

Die laisse III hat in allen Rolandversionen (als v. 46a) einen zusatzvers an die in **O**w überlieferten verse angefügt. Der zweck ist völlig durchsichtig.

Ow schließen die laisse III:	**O**w schließen die laisse IV:
„Asez est mielz qu'il i perdent les chies,	„Asez est mielz qu'il i la vie perdent,
Que nus perduns d'Espaigne la deintiet,	Que nus perduns clere Espaigne la bele,
Ne nus seiuns cunduit a mendeier."	Ne nus aiuns les mals ne les suffraites."
	Dient paien: „Issi poet ço bien estre."

Laisse III erhält nun, damit die proportion durchgeführt werde, den v. 46a angehängt:

Paien respondent: „Co'st bien a otrier." Aoi.

Nicht dem laissenende, sondern dem laissenanfang wendet sich die redaktorentätigkeit zu, wenn laisse XII in gewissen versionen[1]) einen gleichanfang zur laisse XI einführt; hieß es dort v. 157 *Bels fut li vespres, li soleilz esconsez*, so wird jetzt hier danach eingesetzt: *Bels fut li jorns, li soleilz esclarciz*. Die beiden laissen verdienen noch in anderer beziehung unsere aufmerksamkeit. Auch der verfasser des Oxforder Roland, dessen text in den eben behandelten fällen gegenstand der ausgestaltung war, hat bereits in ähnlicher weise am texte gearbeitet wie jüngere redaktoren. Dafür ist das ende der laisse XI und der anfang der laisse XII im **O** ein interessanter beleg, indem er gegenüber den anderen versionen eine interessante pluszeile bietet:

Oxforder text	Alle anderen Hss.
XI gegen ende	XI gegen ende
v. 164 ff.	v. 164 ff.
Messe e matines ad li reis escultét,	Messe e matines ad li reis escultét,
Desus un pin en est li reis alez,	
Ses baruns mandet par sun cunseill finer,	Ses baruns mandet pur sun cunseill finer,
Par cels de France voelt il del tut errer. Aoi.	Par cels de France voloit tot jor esrer[2]).
XII anfg.	XII anfg.
	(a) Bels fut li jorns, li soleilz esclarciz.
Li empereres s'en vait desuz un pin;	Carles li magnes s'en vait desuz un pin,
	(a) El faldestoel tot d'or mier s'est assis,
Ses baruns mandet pur sun cunseill fenir,	Ses baruns mandet pur sun cunseill fenir.
	(a) Premiers dus Naimes de Baviere a lui vint,
Le duc Oger et l'arcevesque Turpin..	Puis dus Ogiers, l'arcevesques Turpins, ...

Das interesse richtet sich zuerst und hauptsächlich auf den vers 165 des Oxforder textes.

Desus un pin en est li reis alez fehlt in den andern versionen des Rolandsliedes. Stellt etwa dieses fehlen das ursprüngliche dar, und ist v. 165 vom redaktor des **O** nur eingefügt,

[1]) Nahezu gleichlautend V^7 C.

[2]) Ähnlich lautend V^7 C, in w fehlend.

um die übereinstimmung des laissenendes mit dem folgenden laissenanfang zu vergrößern? Nach der auffassung Stengels[1]), der zufolge 'eine von **O** allein gebotene Lesart gegenüber der von mehreren anderen selbständigen Fassungen gesicherten zurückstehen muß', wäre die aufgeworfene frage im bejahenden sinne zu beantworten. Pflichtet man dagegen den wohlbegründeten ausführungen Bédiers[2]) bei, der die anschauung Theodor Müllers wieder zu ehren brachte, daß **O** soviel autorität beizumessen sei als den anderen handschriften zusammengenommen, dann steht man vor der alternative, ob die **O**- oder die β-überlieferung als die in diesem falle ursprüngliche zu gelten hat. D. h. es kann dann sein, daß der bezeichnete vers als altes gut des Rolandliedes zu betrachten ist und sein ausfall in den anderen handschriften nur als sekundäre tatsache gelten muß. Angenommen: v. 165 ist alt, so ließen sich v. 166 und v. 167 als zutat verstehen — v. 166 entsprechend v. 169, v. 167 als anhängsel ohne weitere beziehung.

Die verhältnisse der laisse XII, soweit sie noch irgend ursprünglich waren, sind in den andern versionen weiter verdunkelt worden. Sie hat einen allgemeinen laissenanfang ‚*Bels fut li jorns . . .*' erhalten, der laissenanfang wird also unterstrichen, die strenge aufeinanderfolge des recommencements dadurch gestört. Überdies wird durch einschub eines neuen verses (168 a) zwischen die beiden repetierten zeilen das recommencement freier gestaltet; eine version[3]) gibt noch den v. 169 a dazu.

Der allgemeine laissenanfang v. 450 a in laisse XXXVI ist eine änderung der übrigen hss. gegen **O V**[4].

Die tendenz der anähnelung aufeinanderfolgender strophen liegt auch vor in LI und LII: hier ist mit hilfe von v. 640 a und 640 b sowie von 646 e—g eine art gleichausklang erzielt worden.

Wiederholungslaissen einer jungen schicht finden sich in den laissen CXI a und b. Die repetition ist hier jedoch in

[1]) Seine grundsätze sind zu lesen: Krit. Ausg. p. IX.

[2]) De l'autorité du manuscrit d'Oxford pour l'établissement du texte de la chanson de Roland, Romania XLI, p. 331—345 (1912); wiederabdruck des aufsatzes in den Lég. ép. III, p. 461 ff. (1912).

[3]) **dR** (altdeutsches Rolandslied).

vollem umfange neu entstanden, ohne daß vorher ansätze dazu vorhanden wären wie in den oben nach Nordfelt zitierten fällen aus den Enfances Vivien. CXI a bietet die schwächliche wiederholung der vorhergehenden laisse mit einer berufung auf die geste zu St. Denis. CXI b zeigt die Franken siegreich, und CXI c stellt die für die Franken günstige situation aus den augen der fliehenden heiden gesehen dar.

Deutlichen ansatz zu einer entwicklung wie die laissen der Enfances Vivien haben CXXXI und CXXXII. Man vergleiche Stengels krit. text und die varianten für **O**.

Schon in **O** ist der verlauf der beiden laissen ein durchaus paralleler. Eine unechte repetition liegt unzweifelhaft bereits vor. Gedanklich ist der inhalt fast der gleiche, aber auch textlich. Ein wortwechsel zwischen zwei menschen, der zweimal fast identisch verläuft, ist psychologisch besonders bei der vorliegenden betonung nicht verwunderlich. Keine entsprechung hat in CXXXII nur die kurze widerrede Rolands in der letzten zeile von CXXXI. Und sehr frei ist freilich eine wiederholung, bei der nur klangassoziation maßgeblich ist:

v. 1711 Ja avez vos ambsdous les braz sanglanz

und v. 1721:

Ne jerreiez ja mais entre sa brace.

In den jüngeren handschriften macht sich nun das bestreben geltend, die übereinstimmungen der beiden laissen noch mehr herauszuarbeiten. Das geschieht 1. dadurch, daß die schon ganz parallel klingenden ausdrücke (v. 1705) *„Vergoigne sereit grant"* und (v. 1715) *„Ne sereit vasselage"* durch die noch gleichmäßigeren *„Blasme avrïez molt grant"* und *„Vos en avrez grant blasme"* abgelöst werden. — 2. wird in nachahmung der laisse CXXXI in laisse CXXXII ein v. 1715 a *Et reprovier trestoz vostres lignages* (entsprechend v. 1706 *Et reprovier trestuit vostre parent*) zwischen die beiden fast gleichlautenden verse eingefügt. Weiter ist freilich, soweit es in texten zum ausdruck kommt, die ausgleichung der beiden laissen nicht gegangen, sondern ist so — gleichsam auf halbem wege — stehen geblieben.

Auch in den laissen CXLV und CXLVI ist gegenüber **O** von den anderen versionen ein höherer grad

textlicher übereinstimmung dadurch erreicht, daß der in CXLV ausgedehntere gedankenkomplex, gipfelnd in v. 1924:

Mais tuz seit fel, chier ne s'en vende primes —

in CXLVI ebenfalls eingeführt wird durch den v. 1936 a:

Mais tuz seit fel qui primes ne s'en vent!

Parallelen, die schon **O** hatte, werden dadurch in den anderen hss. noch mehr ausgeführt.

Auch in CXLVIII wird durch einen einschubvers nach dem vorbild der laisse CXLIX wenigstens die ähnlichkeit des laissenanfangs mit dem folgenden vermehrt.

Eine ähnliche tätigkeit eines redaktors sieht man gelegentlich auch ferner stehenden wiederholungen zugewendet, nämlich solchen, die zueinander in dem verhältnis wie plan zu ausführung, bitte zu erfüllung stehen. Man vergleiche dazu v. 2459 a, der freilich in vielen hss., in **O T C V⁷ n**, fehlt, mit v. 2451 und die parallelität der verse 2450 und 2459.

Schon an versen des Oxforder textes könnten bezüglich der laissengrenze und ihrer betonung spuren der bearbeitung zu erkennen sein: CCXLV—CCXLVII.

v. 3381 f. schließt die erste dieser drei laissen wie folgt:

La bataille est merveilluse et pesant,
Ne fut si fort enceis ne puis cel tens. Aoi.

Anschließend an diesen ist sicher der ausgang der folgenden laisse gebaut worden. Das geschah, obwohl eine bindung dieser zweiten mit der dritten laisse durch recommencement vorlag. CCXLVI wird m. e. früher einmal mit den versen 3391—3392 geschlossen haben:

Li amiralz reclaimet sa maisniee:
„Ferez, baron, sur la gent chrestïene!"

Darauf begann CCXLVII mit zweizeiligem recommencement, v. 3396—97:

Li amiralz la sue gent apelet:
„Ferez paien: Por el vencud n'i estes."

An die verse 3391—92 traten nun (im anschluß an die verse 3381 f.) v. 3393 f.:

La bataille est mult dure et afichiee,
Unc ainz ne puis ne fut si enforciee —

woran weiterhin v. 3395 sich anfügte:

Josqu'a la nuit nen ert fins otriee. Aoi.[1])

Bemerkenswert ist, daß der allgemeine laissenausgang (*La bataille . . .*) in den folgenden zwei laissen, CCXLVII und CCXLVIII ähnlich wiederkehrt, obwohl er sonst i. a. nur laisseneinleitend zu finden ist. Diese tatsache verdächtigt ihn noch mehr als nachträgliches beiwerk.

CCLIV ist eine aus resümee des vorigen und antecipation des folgenden bestehende laisse, v. 3462 und laisse CCLIII sind in v. 3481—3488 von CCLV resümiert, sodaß die zwischenlaisse entbehrlich wäre. Erst v. 3489 macht den eindruck eines laissenanfangs älterer stufe, die verse 3483 ff. wären dann ein nachklang aus der laisse CCLIV oder wahrscheinlicher primär neugedichtet, und in CCLIV sekundär antecipiert.

Ferner könnte vielleicht aus dem ende der laisse CCLXIV v. 3623 f. auf ältere verhältnisse geschlossen werden.

Die mit *Or . .* beginnende zeile 3624 stört ein ursprünglich reines recommencement, sie verrät in ihrer abschließenden bedeutung einen geschickten bearbeiter; bemerkenswert ist, daß **CV**[7] stattdessen den zu erwartenden schritt tun; dort lautet v. 3624:

Et li F. les suigent (siuent) sanz dotance.

Wiederholungslaissen in den jüngeren Rolandversionen[2]) gibt es eine ganze anzahl, sie sind in ihrer funktion der handlungsverbreiterung mit den von Gröber im Fierabras und von Stimming im Girard de Rossillon besprochenen eng verwandt, aber ein allmählicher anbau in schichten ist, soweit ich beobachtet habe, nur in den eben geschilderten ansätzen zu treffen.

Auf den versuch eines jüngeren bearbeiters, eine laissendreiheit nach art der vom hornstoß, schwertzerbrechen etc. einzufügen, sei noch kurz hingewiesen. Bédier hat auf den unterschied aufmerksam gemacht[3]), der zwischen diesen bekannten dreifachen erzählungen des Rolandsliedes und dem jüngeren zusatz der laissen CXIV a—c besteht. Die laisse

[1]) Steht nicht in **EV**[7]; der vers ist eine antecipation, z. b. zu CCLIV.
[2]) In allen außer **O**.
[3]) De l'autorité etc. — Lég. ép. III, 470 ff.

CXIV ist der ausgangspunkt: sie enthält die rede des erzbischofs Turpin an die christen, die ihnen den himmel verspricht. Die erste eingeschobene laisse (CXIVa) behandelt von anfang bis zu ende Marsilie, ebenso von CXIVb weit mehr als die hälfte der zeilen. Erst das ende dieser laisse läuft dem inhalte von CXIV — gekürzt — parallel; ähnlich verhält es sich mit CXIVc: zunächst ist wieder von Marsilie die rede, dann erst wendet sich der dichter dem erzbischof zu, und wie in CXIVb predigt er, worauf die franken hier in vier zeilen (gegen zwei in der vorigen laisse) antworten.

Bédier hat recht: einen künstlerischen wert haben diese wiederholungen nicht erreicht. Die drei laissen bieten nicht die anschauung einer 'situation, welche sich verlängert', sondern sie sind das ungeschickte werk eines nachahmers, der dieses ziel verfehlt und nur kahle und kalte repetitionen fertig gebracht hat.

Die nachträgliche hand ist gelegentlich bei der anwendung der kurzverse am laissenschluß daraus erkannt worden, daß der kurzvers eine vorwegnahme des folgenden anfanges gab. Diese beziehung hat oft der inhalt des sechssilbners in der Boulogner redaktion der Chevalerie Vivien, wenn die verwendung nicht rein phrasenhaft ist. Während über dieses hinaus sich in der Chev. Viv. schwerlich beispiele von deutlicher interpolation an der laissengrenze finden, woran auch die häufig sehr große abweichung der hs. Boulogne von den anderen hss. schuld trägt, hat die erste laisse gegenüber der des kritischen textes bei Terracher einen interpolierten und zwar aus anlaß des anfangs der folgenden laisse entstandenen schlußpassus.

Krit. text.	Hdschr. v. Boulogne
Ende der laisse I.	
v. 35 „Je n'atant mie que je soie afolés.	„Jou n'atench mie tant com sui affolés.
Qui lui oblie ne doit autrui amer."	Qui [lui] oblie, il n'est mie senés."
	— „Oncles Guillelmes", dist Viviens li bers,
	Si m'aït Diex, jou l'ai sor sains juré,
	Bien a. II. ans acomplis et passés,
	Quant jou estoie en Maldrame enserrés.
	La je jurai, voiant les marchans bers;
	Ne puet autrement estre."

Anfang der laisse II.

v. 37 „Oncles Guillelmes", dist Viviens li frans,	„Oncles Guillelmes", dist Viviens li vallans,
„Par tel covent me saignié[s] vos lou brent:	„Par teil covent me soit hui chaint li brans:
Por Sarrasin, por Turc ne por Persant	
Ne fuirai ge ja mais en mon vivant	Que ne fuirai por Turc ne por Persant
Plain piet de terre, par lou mien esciant;	Plain pié de terre, selonc mon ensiant;
Tant le met ge vers Deu en covenant."	Tant le mech jou vers Dieu en covenant."
— „Niés", dist Guillelmes . . .	— „Niés", dist Guillelmes . . .

Etwas ergiebiger als in vielen andern chansons de geste, die nur in einer oder in mehreren wenig voneinander abweichenden hss. vorliegen, scheinen auch die funde zu sein, die noch bei der kritischen herausgabe der Chevalerie Ogier zu machen sein werden. Dem entgegenkommen des herrn professor Voretzsch danke ich die einsichtnahme in seine handschriftencopien. Auf seinen rat habe ich namentlich große teile der Durhamer hs. (**C**) mit Barrois' text (bezw. mit den hss. **A**, **B** und **D**) verglichen. Die redaktion **C** geht stellenweise ihren eigenen weg. Ihr verhalten ist aber anscheinend in verschiedener richtung zu charakterisieren. Abneigung hat sie besonders — mit seltener ausnahme — gegen die apostrophe an die hörer, die sich an den größeren einschnitten bei Barrois (d. h. nach den hss. **A** und **B** oder wenigstens nach einer der beiden hss.) findet. So ist z. b. der einschnitt X (v. 11039) bei Barrois in hs. **C** fol. 120 c wesentlich vereinfacht; dazu gesellt sich hier eine verschiebung der laissengrenze, aber diese verschiebung erreicht, daß der vers: *Grant joie en mainent et chevalier et serjant* (Barrois 11036) in der Durh. hs. die einleitungszeile der neuen laisse geworden ist, wozu er sich des stereotypen inhalts wegen besonders gut eignet: *Grant ioie mainēt 7 normāt 7 baiuier.* Das gleiche bestreben hat den text der hs. **C** fol. 108 d gegen Barrois 9199 ff. nicht unwesentlich verschoben. Barrois' text und der der Durhamer hs. werden im folgenden vergleichsweise nebeneinandergesetzt.

Barrois (nach hs. A).

v. 9199

Par Yvorie s'en estoit retornés,
Et vit Ogier gésir enmi le pré,
Les bones armes en reconut assés.

„Signor baron", dist Turpins li seneis,
Vés la un home gisant enmi ces prés,
Moi est avis c'est Ogiers li membrés;
S'il nos perchoit, mal nos est encontrés:
S'estiens mile et trestot ferarmés,
N'estroit il ja par nos pris ne matés
Por tant k'il fust sor Broiefort montés,
Cortain s'espee eust chainte a ses costés."

VIII[1]

Signor baron, faites pais, si m'oiés:
Il n'est nus hom, tant par soit fors ne fiers,
Qu'en aucun tans ne soit amaistroiés,
Ou soit par forche ou par aucuns engiens,
Ensi com fu de Danemarche Ogiers:
Par soutiuté fu il pris et loiés,
Si com orés conter ains l'anuitier.
Tant com il sist armés sor son destrier
Ne pot par home estre pris ne bailliés,
Ne mais Turpins l'arceveskes proisiés,
Par lui fu il et pris et justiciés:
Si com venoit, et il et ses clergiés,
Del apostole, o lui maint chevalier,
Ogier trova dormant en un plaissié:
Ses armes ot d'encoste lui cochié,
Et Broiefort son boin corant destrier;
Bien quidoit estre asseur li boins guerriers.
Turpins le voit, si a en halt hucié.

Durh. hs.

fol. 109a 19—24

Par Yuorie s'estoit acheminés
7 uoit Ogier gesir enmi le pré,
le bon cheual reconuit il assés[1]),
les armes uoit dont il iert desarmés.
„Segnour baron", dist Turpins le senés,
„vés la un home gisant enmi ces prés".

[1]) In hs. B fehlen auch noch die folgenden 3 verse.

Barrois v. 9228	Durh. hs. fol. 109a 25–36
„Signor baron", dist Turpins li proisiés,	„Signor baron", dist Turpins le prisiés,
Enmi cel pré voi la un chevalier;	„enmi ce pré noi la un chevalier;
Vés queles armes et quel corant destrier!	vés queles armes 7 quel courant destrier
Com rice ensegne en cel trançant espiel!	7 riche ensegne en cel trenchant espiel!
Dessi en son en est li fus noiés:	Desi qu'en son en est li fus loiés.
Se c'est Ogier, mult somes engignié.	Se c'est Ogier, bien somes engignié.
S'il tint Cortain son rice brant d'achier,	Se tient Courtain, son brant fourbi d'achier,
Se nos estiens sept cent ou trois millier,	se nos estiens .II. c. 7 VII millier,
Ains nos aroit un et un détranchiés	ains nous auroit vn 7 vn detrenchier
Que par nos tos fust ja pris ne loiés."	que par nous ne fust ia ne pris ne loiés."
Adonc s'arestent li baron chevalier,	Adont s'arestent li baron chevalier
Et descendirent jouste le pré plenier.	7 descendirent dalés un pré plenier.

Diese stelle zeigt deutlich drei stufen: in hs. **B** besteht zwischen *e-* und *ie-*laisse gar kein zusammenhang, in der Durhamer hs. zweizeiliges recommencement, und in **A** ist das bestreben zur herstellung von wiederholungslaissen deutlich.

Ganz ähnlich ist das verhalten der Durh. redaktion gegen Barrois 9714 ff. (nach hs. **A**), wo die **B**-hs. sogar noch etwas kürzer als die Durh. ist: antecipation und apostrophe an die hörer fehlen.

Den bisher angeführten stehen andere fälle gegenüber, in denen die hs. **C** gerade im entgegengesetzten sinne hervortritt. Solche gelegentlichen erweiterungen an der laissengrenze stehen durchaus in zusammenhang mit der interpolierungstendenz, die **C** stellenweise aufweist. Vgl. Barrois v. 8903 ff. — Durh. hs. fol. 106c 39 — 107a 1 ff.; zitiert ist der text der letzteren.

Tout coiement s'alerent haubergier, = Barrois entsprechend
le tref Karlot n'auront de pres gaitier = „ „
Li iours define se prist a anuitier. } von C
Karlos s'ala en son tref couchier, } eingelegt
as osteus uont serjant et chevalier. }
Li ours define, uespres fu enseris, = Barrois entprechend
dedens son tref estoit Karlos pensis = „ „

Die interpolation in C hat aus dem allgemeinen anfang (*Li ours define . . .*) eine recommencementzeile gemacht. — An die stelle eines in der anrede an die hörer bestehenden recommencements ist nach wegfall dieser anrede an die hörer ein anderes eingetreten: Barrois 7811 ff. = hs. C fol. 99 c. — In Barrois 8856 ff. = Durh. Hs. 106 a beobachtet man ein stärkeres betonen der wiederholung und der entsprechungen.

Aus dem nur in einer handschrift vorliegenden Aiol, bei dem interpolierung aus allerlei gründen offensichtlich ist, seien zum schluß zwei auffällige laissen geprüft. Laisse XIX ende und XX anfang lauten: v. 782 ff.

Il avoit VI larons en la contree:
Sovent les assailloi[en]t as ajornees;
Ançois la mienuit laiens entrerent,
Les moignes de laiens enkenbelerent
Lor escrin et lor arces tous deffremerent,
Les livres et les dras tous en jeterent
Et trestout l'autre avoir qu'il i troverent,
Et de sor Marchegai trestout torserent;
790 Aiols dort d'autre part; ne l[e] troverent.

Anf. XX, v. 791 ff.:

Li laron ont les moine[s] enkenbelés
Et les serjans loiés et encombrés;
Les escrins et les arces ont deffremés,
Les livres et les dras ont fors jetés,
795 Et desor Marchegai trestous torsés.
Aiols en une cambre d'autre part ert:
La se dormoit li enfes qui mot ne set.
Celui n'ont li larron mie trové:
Signor, n'est pas mençoigne, c'est verité
Cil cui Diex veut aidier il est trovés.
Aiols est esvelliés, vit le clarté . . .

Es spricht eine nicht geringe wahrscheinlichkeit dafür, daß die verse 791—795 laissenvorschub sind. Früher mag v. 790 *Aiols dort d'autre part, ne le troverent* mit v. 796 f. *Aiols en une cambre d'autre part est; La se dormoit li enfes* ... ein einfacheres recommencement gebildet haben als jetzt der fall ist.

Den verdacht der interpolation erwecken wiederholung oder anticipation, wenn sie verbindung zwischen solchen epen herstellen, die in den hss. meist einander folgen. So schließt das Couronnement Louis mit einem verse, der einen langen

bericht über die undankbarkeit des kaisers gegen Wilhelm antecipiert, wie ihn dann der Charroi de Nîmes im eingange gibt. Ähnlich steht es mit dem übergange des Covenant Vivien zum Aliscans, wenigstens in vielen hss.[1]).

Übersicht über die Ergebnisse.

Wie die entstehung der den ch. d. g. eigenen wiederholungen bei abwägung aller vorgebrachten argumente, vor allem nach neusichtung eines überwiegenden teils der ch. d. g. heutigen tages zu denken ist, soll hier zusammengefaßt werden.

1. Nicht auszumachen ist es, wieweit eine älteste stufe der chansons de geste die wiederholungen überhaupt gekannt hat[2]), und ob schon deshalb (wie aus weiteren gründen) zusammenhang mit der germanischen variation überhaupt möglich ist.

2. Ebensowenig läßt sich darüber genaueres feststellen. ob die ältesten recommencements logischen ansprüchen genügt haben oder nicht.

In den erhaltenen chansons de geste hat die mehrheit der recommencements keinen logischen charakter. Nur ein gewisser teil von ihnen, wie er sich in Gröbers beispielen (Ztschr. r. Ph. 6, 492 ff.) verkörpert, ferner die zusammenfassungen am laissenanfange lassen sich rational, grammatisch verstehen. Die große zahl der verbindungen von derartigen zusammenfassungen mit recommencementzeilen gehört schließlich auch dahin, und sie verdienen wegen ihrer verbreitung besondere erwähnung.

3. Wer die bedeutung des ohne rücksicht auf logik verwendeten recommencements erkennen will, muß zu anderen eigentümlichkeiten musikalisch vorgetragener dichtung zuflucht nehmen: es steckt darin jener primitive trieb, der in manchem volksliede auch heute noch lebt, den man vielleicht mit dem Faustworte erläutern kann, daß er 'zum Augenblicke sagen möchte: Verweile doch, du bist so schön!'

---

[1]) Siehe Nordfelt, Enf. Viv. p. XXIV f.

[2]) Die beiden absätze XX und XX *bis* des Haager Fragments könnten vielleicht (mit anlehnung im übrigen an Suchier, Nerbonois S. d. a. t. fr., tome II, p. 178—179) ihrer entstehung nach so begriffen werden, daß der schreiber von XX *bis* (3. hand) die wiederholung betreffend Ernaldus in bewußter oder unbewußter anlehnung an volkssprachlichen epengebrauch geschaffen hat. Dann läge hier das älteste beispiel des den chansons de geste eigentümlichen gebrauches vor.

4. Bei all ihrer verschiedenheit bleibt in den erhaltenen epen die praktische bedeutung der zusammenfassung und die des recommencement eine recht nahe verwandte: beide dienen zum verbinden der laissen.

5. Weil zusammenfassung und recommencement laissenbindemittel sind, wie in gewisser beziehung auch die antezipation und vor allem gleichanfang und gleichausgang, sind sie zu der uns bekannten zeit der chansons de geste jedenfalls besser als zu einer älteren, nur erschlossenen epoche verständlich.

Denn wie ein jeder besonders bei der letzten formalen überarbeitung eines werkes, z. b. einer abhandlung, auf den rechten zusammenschluß der teile achtet, so achtet auf derlei der bearbeiter der chansons oder der einzelne vortragende spielmann — allein schon zum leichteren gedächtnismäßigen einprägen des textes.

6. Dafür bieten sich viele beweise bei kritischer betrachtung der chansons de geste. Hier sei nur noch an die charakteristische auflösung der Ogier-episode: Balduins tod erinnert, wo die einzige große laisse der älteren in den jüngeren fassungen[1]) in viele kürzere zerlegt wird, die fast sämtlich durch eine zusammenfassungszeile mit *or* . . eingeleitet werden.

7. Neben einer menge stereotyper substantiv-adjektivverbindungen etc. findet sich häufig in den chansons de geste kurz nacheinander ähnliche schilderung ähnlicher vorgänge, fast stets auf verschiedene laissen verteilt.

8. Nicht selten wird ein einziger, aber mehrmals angesetzter, irgendwie gegliederter vorgang in dieser art geschildert und dadurch besonders hervorgehoben.

9. Auch in der vorliebe für solche erzählungsweise ist wie im recommencement die neigung zum beharren in einer gewissen situation — mehr stimmung (musik, lyrik) als konkrete handlung (epos) — fühlbar.

10. Da es in der nationalen ependichtung wie überall mehr nachahmer als originelle köpfe gibt, ist die wiederholung als äußerliches wirkungsmittel aufgefaßt, und ein oder mehrere ausdrucksvolle vorbilder sind von der großen menge der jongleurs mechanisch nachgeahmt worden.

[1]) Man beachte in der nebeneinanderstellung der Voretzsch'schen publikation die alexandrinerversionen, besonders T.

Die folge ist ein überhandnehmen (meist echter) wiederholender laissen, deren neuschaffung nichts als ein handwerk mit vielen kunstgriffen geworden ist.

11. Es ist nicht zu verwundern, daß mancher ehrgeizige überarbeiter neben berechtigter formeller nachbesserung hier ein dankbares feld für weitergehende eigene 'poetische' betätigung vorfand[1]).

12. So kreuzt sich — kann ziemlich allgemein gesagt werden, d. h. von der großen menge der bearbeiter, die unbegabt zum dichten war — der glückliche gedanke formeller verfeinerung[2]) mit dem unglücklichen 'stimmungsvoller bereicherung'.

13. Die tätigkeit der bearbeiter läßt sich, soweit es hierher gehört, im einzelnen dahin genauer schildern, daß sich recommencements an laissenanfängen bilden im anschluß an vorhergehende laissenausgänge — oder dadurch, daß sich den laissenanfängen entsprechend gleich oder ähnlich lautende laissenausgänge der vorherigen strophe bilden: laissenvorschub und laissenanschub.

Das gleiche gilt von einfügung kurzgefaßter antecipationen (der Nordfeltschen art), die den inhalt der folgenden laisse vorwegnehmen: nicht nur bei kurzversen späterer redaktionen ist das der fall. Wie recommencement, wie antecipation sucht auch gleichanfang und gleichausgang eine engere laissenverbindung einzuführen.

14. Es ist vorgekommen, daß auch da, wo bereits irgend eine laissenverknüpfung bestanden hat, eine junge überarbeitung von neuem durch irgend eine andere, nämlich durch gleichanfänge, recommencements usw., neuartige bilder hervorgerufen hat.

15. Nicht selten ist ferner das bestreben, wiederholungen, die schon bestehen, in anderer weise zu verdeutlichen, nämlich durch ihre erweiterung, d. h. durch einführung weiterer entsprechender zeilen eines recommencements, sei es, daß diese tätigkeit am laissenende oder am laissenanfange einsetzt.

In ihrem schließlichen enderfolg kann diese tendenz bis zur herstellung von wiederholungslaissen führen.

---

[1]) Nordfelt, Progr. p. 8.

[2]) Welche die von den spielleuten zersungenen lieder oft wirklich werden nötig gehabt haben.

Dasselbe resultat kann dadurch erzielt werden, daß sog. Nordfeltsche antecipationen mit hilfe von versen der folgenden ausführenden laisse aufgeschwemmt werden.

16. Daß sich bei solchergestalt betriebener umarbeitung allerlei mißverständnisse einstellen, ist nicht anders zu erwarten. Im wiederholungseifer werden manchmal ältere fäden der erzählung zerrissen, neueingeführte nur ungenügend angeknüpft und fortgesponnen (z. b. Girart v. Rossillon).

Letzteres gilt im wesentlichen von den ganz neu in ältere fassungen eingeführten laissen, die irgend eine gedankenvariante enthalten können, manchmal freilich auch starr und hölzern repetieren. Zuweilen steht laisseneinschub mit gleichzeitigem laissenvorschub oder nachschub, bezw. mit beiden, auch mit anderen erscheinungen im zusammenhang.

17. Die einfügung neuer laissen kann der nüancen unzählige haben. Manchmal wird man weder eine echte noch eine unechte wiederholung, sondern nur ein leeres, ähnliches gefasel ohne alle eigenfarbe darin entdecken können.

18. Soweit sich mit hilfe der handschriftenverhältnisse solche entstehungen von wiederholungslaissen usw. nicht erkennen lassen, ist dieser umstand nicht ohne weiteres nur auf rechnung zu gering überlieferter textstufen zu setzen. Vielmehr sind manche epen, vielleicht muß das Nordfelt gegenüber ein wenig betont werden, mit einer bestimmten, aus den bereits vorliegenden epen gezogenen technik gedichtet worden. So sind in manchen chansons de geste echte und unechte wiederholungslaissen durch nachahmung, die sich vielleicht ganz wahllos an naiv-künstlerische fälle oder auch an die ergebnisse der durch umständliche erweiterungen zustande gekommenen wiederholungen anschloß. entstanden.

19. Es erscheint nicht ganz ausgeschlossen, da auch sonst aus allerlei merkmalen in den chansons de geste die klerikerhand mehr als einmal spürbar ist, daß die übermäßige erweiterungssucht — aus formalem besserungsdrang, aus wohlverstandenem eigeninteresse (erleichterten memorierens) allein in manchen fällen nicht völlig restlos erklärbar — auf kirchliche redseligkeit hinweist.

20. Die wiederholungen sind nicht als durch die anforderungen des publikums veranlaßt, — oder vielmehr als folgeerscheinung des unruhigen jahrmarktsbetriebes usw.

während der vorträge — anzusehen, sondern der sachverhalt ist dahin zu berichtigen, daß die sucht nach verbindung zwischen den laissen, welcher der erweiterungs- und verbreiterungsdrang zur seite steht, sich für diese äußeren verhältnisse gleichzeitig recht gut geeignet hat.

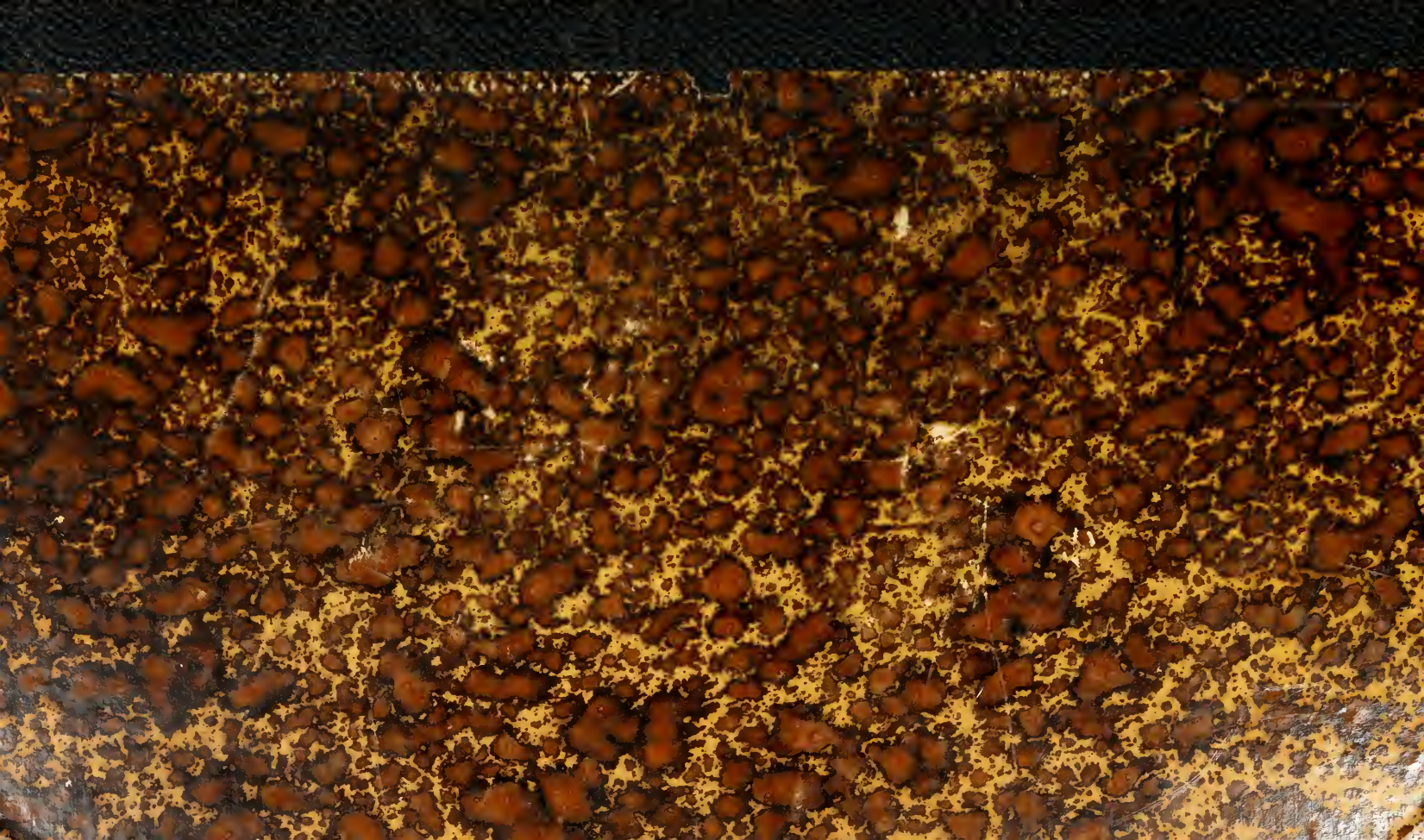
21. Die tendenz, die laissen zu verbinden, die in den chansons de geste die betonung der laissenselbständigkeit nicht abschwächt, hat nicht nur gewisse parallelen in anderer volksmäßiger epik (Inder, Slaven), sondern auch in den volksliedern und z. t. in der kunstlyrik (trobadors[1]). Für die chansons de geste hat diese tendenz bei der länge der epen, die mit der zeit immer größer wurde, — weniger aus rücksicht aufs publikum, als aus zufriedenheit am stillstand und am beschaulichen noch-einmal-sagen, zugleich zur stütze für das stark belastete gedächtnis der vortragenden große bedeutung erlangt, wobei auch die ständige besserungssucht, die auf glücklichere und passendere übergänge ausgeht, am werke war.

[1]) Auch an orientalische verskünstler sei erinnert, vgl. Friedrich Rückert, Die Grammatik, Poetik und Rhetorik der Perser n. d. 7. Bde. des Heft Kolzum . . . neu hgg. von W. Pertsch. Gotha 1874.

Druck von Ehrhardt Karras G. m. b. H. in Halle a. S.

PQ
4004
S8J

Stiefel, Heinrich
Die italienische
Tenzone des XIII. Jahr-
hunderts

PLEASE DO NOT REMOVE
CARDS OR SLIPS FROM THIS POCKET

UNIVERSITY OF TORONTO LIBRARY